Rénovation partielle et extension
du Grand Théâtre de Genève

2016 – 2019

Les coulisses d'un chantier

VILLE DE
GENÈVE

Impressum

Édité par la Ville de Genève

Textes : Léo Biétry

Conception graphique, mise en page
et illustrations : studio KO

Photographies (travaux 2016–2019) :
Nicole Zermatten

Suivi de projet : Anaïs Balabazan et
Sandrine Rudaz

Correctorat : Mario Giacchetta
Lithographie : Soin de l'image
Impression : PCL Presses Centrales SA

© 2020, Ville de Genève
ISBN : 978-2-8399-2915-8

BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ · DE GENÈVE ·
UNI BASTIONS

BFhB 36317

Rénovation partielle et extension
du Grand Théâtre de Genève

2016 – 2019

Les coulisses d'un chantier

Af
G088
cou
duc

Table des matières

Avant-propos 5

À propos de ce livre 6

Partie I.
L'histoire du Grand Théâtre 8

La ligne-temps 10

Genèse et histoire du Grand Théâtre 12

- De la Réforme au premier théâtre en pierre 12
- Du concours pour le nouveau Théâtre à l'attribution du mandat à Jacques-Élisée Goss 15
- Conception et réalisation du nouveau Théâtre 16
- De l'inauguration à l'incendie de 1951 23
- Le projet de reconstruction 24
- Des années 1960 au XXIe siècle 29

Partie II.
Le chantier du Grand Théâtre 2016–2019 30

Organisation et méthode 32

Le concept architectural 34

Le concept énergétique et climatique 36

Les principes de conservation-restauration 38

Parcours à travers le bâtiment 40

1. Les façades : pierre de taille et simili-pierre 42

2. Les espaces d'accueil : vestibule, billetterie, café 54

3. L'atrium 62

4. Les escaliers monumentaux 68

5. L'avant-foyer 74

6. Les foyers : grand foyer, petit foyer, Carré d'Or 80

7. Autour de la salle de spectacles : plafond lumineux, ventilation, nouveaux locaux en toiture, Bar de l'Amphithéâtre 98

8. Extensions et réaménagements en sous-sol : salles de répétition, locaux techniques, cafétéria du personnel, Bar Bleu 106

9. Autour de la cage de scène : réaménagement des locaux utilisateurs, rénovation du béton de la tour de scène 114

10. Les toitures : charpente, couverture et ferblanterie 120

Bilan et perspectives 131

Annexes 132

Plans 134

Mandataires, entreprises et fournisseurs 138

Références bibliographiques 140

Crédits iconographiques 141

Remerciements 142

Avant-propos

Inauguré en 1879, le Grand Théâtre a connu une histoire riche mais aussi mouvementée, en subissant en 1951 un incendie spectaculaire qui nécessita la reconstruction complète de la grande salle et de sa scène. Plus de soixante ans plus tard, l'ouverture d'un nouveau chantier d'ampleur s'avérait nécessaire afin de permettre à cette vénérable institution de tenir son rang.

Travailler sur un monument historique de cette dimension est l'occasion de retrouver au même endroit une foule de travailleurs et travailleuses dont les savoir-faire sont parfois rares. C'est leur labeur que nous contemplons en passant d'escaliers en paliers, de foyers en salons, de salles de répétition en vestiaires.

La restauration et l'extension du Grand Théâtre ont été pilotées de main de maître par les architectes, les ingénieurs civils et spécialistes en tous genres ; mais ce fut aussi un chantier de compétences d'artisans d'art qui ont mis au service de ce projet tous les savoir-faire et connaissances indispensables à cette réussite. Il fut ainsi possible de souffler un vent nécessaire de modernité, tout en permettant de transmettre un peu du lustre de la Genève du XIX^{e} siècle qui vit naître cette institution.

Un chantier comme celui-ci est un opéra d'une seule et unique représentation. Chacun est nécessaire à la bonne interprétation de la partition et de la mise en scène, afin d'assurer la réussite de l'œuvre.

Ainsi des dizaines de tailleurs de pierre, de sculpteurs, de restaurateurs et de peintres-décorateurs, d'électriciens et de parqueteurs, de plâtriers et de menuisiers, d'installateurs sanitaires et de peintres, de serruriers, de charpentiers, d'étancheurs et de tapissières, de couvreurs, de ferblantiers et de maçons, de carreleurs, de chauffagistes et de staffeurs se sont côtoyés, croisés, parlé et parfois (rarement) invectivés durant près de trois années dans un élan qui est allé de la petite musique du début au *finale* étourdissant, quelques jours avant l'arrivée du public en février 2019.

Ce fut l'occasion unique de pratiquer, mais aussi d'informer et de former les jeunes générations dont nous attendons qu'elles reprennent le flambeau des anciens. Aussi, cet ouvrage fait la part belle aux photographies afin de documenter comme de susciter des vocations.

Ce livre est un hommage tout autant qu'une petite partie de la mémoire de ce chantier, qui a passionné les publics lors des journées portes ouvertes, prouvant si cela était encore nécessaire que ces projets exceptionnels font toujours vibrer les foules.

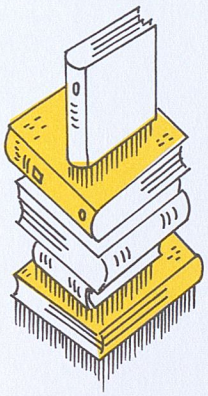
Philippe Meylan
Directeur du patrimoine bâti (DPBA)

Pierre Tourvieille de Labrouhe
Conseiller en conservation du patrimoine architectural (CPA)

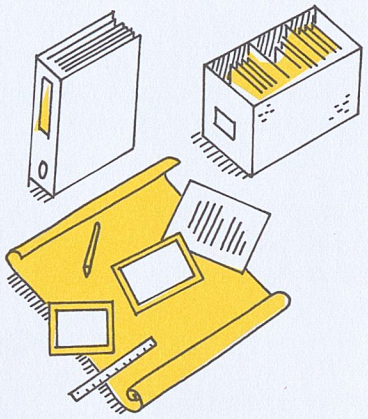
À propos de ce livre

Ressources utilisées pour l'élaboration de l'ouvrage

Partie I. : L'histoire du Grand Théâtre



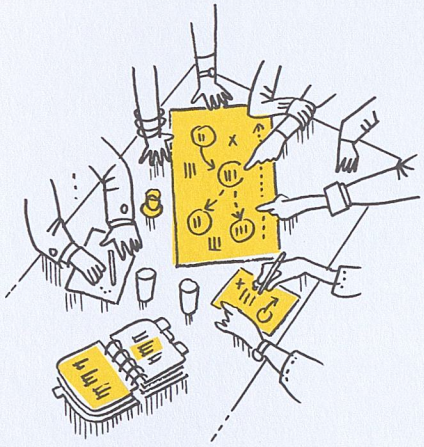
Études, ouvrages et articles historiques



Photos, plans et dessins d'archives

Informations, références et documents fournis par l'unité Conservation du patrimoine architectural

Partie II. : Le chantier du Grand Théâtre, 2016 – 2019



Cadrage global et informations fournies par la Direction du patrimoine bâti et le Service de l'énergie du Département des constructions et de l'aménagement

Entretiens avec experts, mandataires et entreprises, et documents fournis par ces interlocuteurs (rapports d'experts, plans d'architectes, relevés divers, etc.)

Documentation photographique du chantier

Plusieurs niveaux de lecture

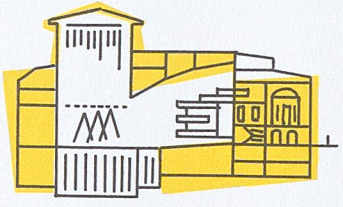
De brefs **chapeaux** introductifs exposant succinctement la problématique de chaque chapitre

Une riche **illustration**, en photos et en dessins

Dans les marges, des **éclairages** sur des sujets spécifiques, qui peuvent être lus de manière indépendante : anecdotes, portraits de personnages importants, découvertes ou autres événements survenus au cours des travaux, aspects intéressants du chantier, mises en perspective historiques, etc.

En annexes, quatre **plans d'architectes** (deux plans de niveaux et deux coupes), qui permettent de situer les principaux espaces au sein du bâtiment (→ p. 134)

Partie II. :
Suivez le **parcours** dans le bâtiment et repérez-vous grâce à ce petit plan !



Partie I.

L'histoire du Grand Théâtre

La ligne-temps

1536

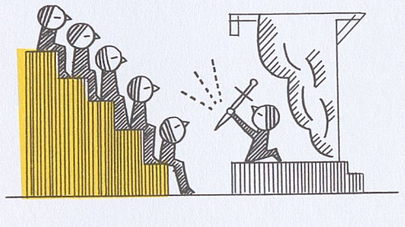
Genève adopte la Réforme. Sous Calvin, farces, mystères et autres soties sont proscrits, et le théâtre est soumis à une surveillance très stricte.

1732

Le théâtre est interdit à Genève.

1757-1758

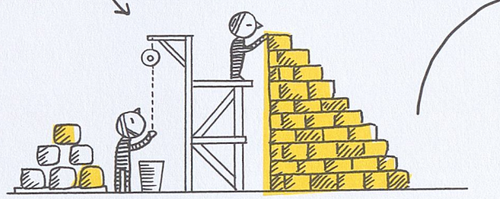
Querelle entre Voltaire, qui promeut le théâtre depuis sa résidence des Délices, et Rousseau, qui s'oppose à la construction d'un théâtre à Genève.



1766

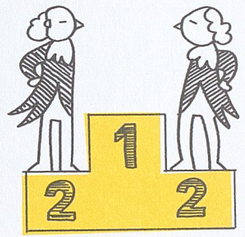
Pour distraire les troupes françaises, bernoises et zurichoises venues maintenir l'ordre à Genève, un premier théâtre en bois est réalisé aux Bastions.

La « Grange des Étrangers » brûlera en 1768.



1783

Réalisation du premier théâtre en pierre de la ville, le Théâtre des Bastions.



1871-1872

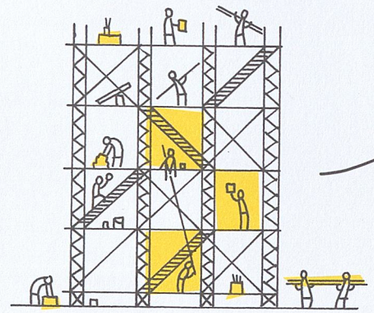
Concours pour la construction d'un nouveau théâtre.

Le jury – dont sont membres des architectes aussi éminents que Johann Jakob Stehlin, Gabriel Davioud et Gottfried Semper – décerne deux deuxièmes prix ex æquo, mais pas de premier prix.

1873

Décès du duc de Brunswick, qui lègue son immense fortune à la Ville de Genève.

Le financement du nouveau Théâtre n'est plus un problème...



1874-1879

Construction du nouveau Théâtre d'après les plans mis au point par l'architecte Jacques-Élisée Goss sur la base du projet de concours repêché du peintre Henri Silvestre.

1910

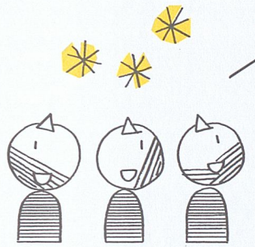
Le nouveau Théâtre est rebaptisé Grand Théâtre.

1951

Un incendie détruit la scène et endommage la salle du Grand Théâtre.

1958-1962

Les parties atteintes par l'incendie sont reconstruites. En 1960, Jacek Stryjenski remporte le concours organisé pour la décoration de la salle (plafond étoilé et rideau de fer).



1997-1998

Modernisation de la machinerie de scène, remplacement des sièges de la salle et divers autres travaux.

...

Genèse et histoire du Grand Théâtre

Dans la longue et complexe histoire de l'art dramatique et lyrique à Genève, la réalisation du nouveau Théâtre de la place Neuve en 1874-1879 – l'édifice ne sera rebaptisé Grand Théâtre qu'en 1910 – marque l'époque où la Ville assume pleinement sa vocation cosmopolite. Les diverses campagnes de rénovation, reconstruction et modernisation qu'a subies le bâtiment au fil des décennies en font un fascinant palimpseste.

De la Réforme au premier théâtre en pierre

Durant les derniers siècles du Moyen Âge, les représentations scéniques sont, à Genève, une pratique courante, bien ancrée dans les mœurs. À l'instauration de la Réforme, cependant, mystères, soties et autres farces sont proscrits, tant en raison de leur appartenance à la tradition catholique que de leur caractère souvent dispendieux ou trivial. Toutefois, Jean Calvin (1509-1564), *le* grand réformateur de Genève, ne s'oppose pas au théâtre s'il poursuit des visées éducatives. Quant à Théodore de Bèze (1519-1605), homme de confiance et futur successeur du précédent, il est lui-même l'auteur d'œuvres dramatiques.

Même si le discours moral se durcit après la mort de Calvin – ce qui se traduit notamment par des ordonnances somptuaires toujours plus pointilleuses –, la comédie, quoique soumise à une certaine censure et, à partir de 1606, à l'autorisation expresse des autorités civiles, reste tolérée pendant tout le XVII[e] siècle. Dès les années 1680, cependant, les nouvelles pratiques théâtrales qui se sont développées, en France, avec des auteurs comme Corneille, Racine et Molière, suscitent à Genève un engouement auquel la discipline réformée ne saurait consentir. Les élites n'auront dès lors de cesse d'empêcher la propagation de ce théâtre des plaisirs mondains au sein de la population – tout en s'y adonnant elles-mêmes sans retenue dans un cadre privé, ou à l'extérieur de la ville !

Une innovation genevoise

C'est à Genève qu'est introduit en 1738, dans la salle du Jeu de paume, le parterre assis. Jusque-là, en effet, le public des salles de spectacles se tenait debout – avec tous les risques d'agitation, voire d'émeutes, que cela comportait. Il faudra attendre 1782 pour qu'une mesure similaire soit appliquée, par ordonnance royale, aux théâtres de France.

Ce n'est toutefois qu'en 1732 que l'autorité politique – le Conseil – prohibe formellement « toutes sortes de comédies tant publiques que particulières » – décision en laquelle on peut voir une réaction identitaire de Genève face à l'influence croissante des puissances étrangères et, en particulier, de la France. Une première dérogation sera d'ailleurs accordée, suite à la médiation française de 1738, pour l'installation d'une troupe au Jeu de paume de Saint-Gervais, mais celle-ci ne se produira que pendant quelques mois.

En 1755, Voltaire (1694-1778) s'installe aux Délices, à Saint-Jean, puis, en 1759, à Ferney, où il promeut activement le théâtre dans l'esprit des Lumières – provoquant ainsi l'ire du Consistoire, l'organe chargé d'appliquer à Genève la discipline ecclésiastique. En 1757 paraît par ailleurs, dans l'*Encyclopédie*, l'article sur Genève dans lequel Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) déplore l'absence de comédie dans la cité réformée – article auquel Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) réagira vivement, en 1758, dans sa célèbre *Lettre sur les spectacles*. Or, paradoxalement, ce sont précisément deux œuvres de l'illustre « Citoyen de Genève » qui seront à l'origine de la construction d'une première vraie salle de spectacles au sein de la ville.

Le Théâtre de Rosimond

En effet, si la lettre de Rousseau à d'Alembert ne faisait que conforter le rejet – officiel – de la comédie à Genève, la publication du *Contrat social* et de l'*Émile*, en 1762, remet en cause la position dominante du gouvernement aristocratique, qui fait alors brûler ces ouvrages comme impies et lance un mandat d'arrêt contre leur auteur. Les troubles provoqués par ces mesures conduiront le Conseil à solliciter les puissances alliées de Berne, de Zurich et de la France pour maintenir l'ordre dans la cité.

C'est dès lors pour distraire les troupes occupantes que le médiateur français fera ériger en 1766, dans le périmètre de la Belle Promenade – l'actuel parc des Bastions –, une salle en bois de 800 places, à laquelle l'entrepreneur de spectacles lyonnais Argus Rosimond donnera son nom et le public visé, son surnom de «Grange des Étrangers». Le bâtiment sera toutefois détruit par un incendie – criminel? – en janvier 1768 déjà, et les amateurs seront, à nouveau, privés de théâtre pendant quelque temps.

Le Théâtre des Bastions

En 1782, toutefois, Genève connaît de nouveaux conflits politiques. Lorsque le gouvernement patricien fait derechef appel aux puissances médiatrices pour pacifier – à son avantage – la République, le commandant des troupes françaises avise le Conseil genevois que ses officiers en garnison ne sauraient se passer d'une «comédie».

Saisissant l'occasion pour faire pièce à la position rigoriste du Consistoire en matière de spectacles, le Conseil, redevenu plus libéral

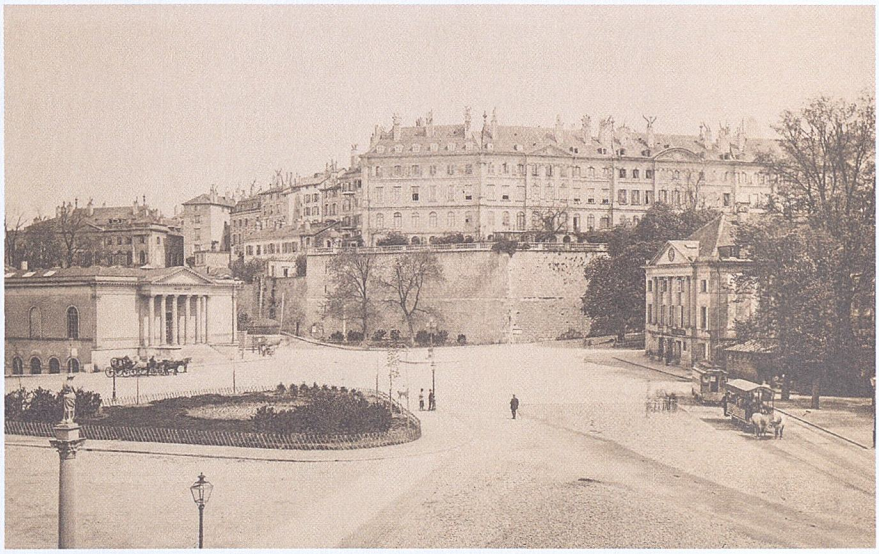
Des débuts prometteurs

En décembre 1766 a lieu, à la Grange des Étrangers, la création d'*Isabelle et Gertrude*, le premier opéra – inspiré d'un récit de Voltaire – d'un certain... André Grétry (1741-1813).

Le jeune Liégeois s'est en effet établi à Genève au début de l'année pour y donner des leçons de musique, après avoir parfait sa propre formation en Italie. Le succès rencontré par cette œuvre sur la scène de Rosimond, où elle sera jouée six fois, préfigurera la popularité de celui qui deviendra l'un des compositeurs lyriques les plus prolifiques de son temps.

Le profil de Grétry orne du reste l'un des douze médaillons ponctuant les escaliers monumentaux du Grand Théâtre (cage ouest → p. 71).

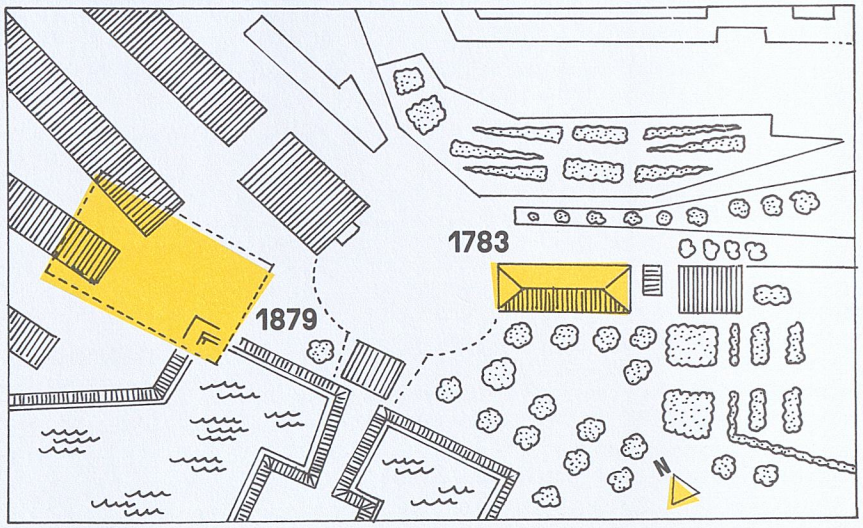
La place Neuve vue depuis la porte du même nom. À droite, le Théâtre des Bastions ; à gauche, le Musée Rath.



sur ce plan, autorise l'édification, à l'emplacement de l'ancienne « Grange », d'un nouveau théâtre en pierre – matériau choisi, officiellement, pour sa résistance au feu, mais sans doute aussi dans la perspective inavouée d'assurer la pérennité de la future scène.

Construit par l'architecte genevois Pierre-David Matthey (1752-1826) pour le compte d'une société d'actionnaires, le Théâtre des Bastions – dit aussi de Neuve – est inauguré le 18 octobre 1783. Conçu pour abriter représentations d'art dramatique et lyrique, mais aussi bals et autres festivités, il peut accueillir, avec son parterre incliné et ses trois étages de loges, environ 1100 spectateurs.

Avec ses deux foyers, son café et – dès 1784 – son système d'éclairage et de ventilation à la pointe du progrès, le premier théâtre monumental de Genève est qualifié par certains contemporains de « confortable » et « somptueux ». Et si son histoire sera marquée par de nombreuses péripéties – dont plusieurs fermetures et réouvertures, et maints projets d'agrandissement et de transformation –, il n'en rendra pas moins ses services pendant près d'un siècle, pour n'être démoli qu'en juin 1880, soit quelques mois après l'inauguration du (futur) Grand Théâtre.



Contexte urbanistique

Implanté dans le cadre privilégié de la promenade des Bastions, en contrebas des maisons patriciennes de la haute ville, le nouveau Théâtre de 1783 se situe dans l'axe de la Corraterie, tout en étant visible, obliquement, depuis la porte de Neuve – porte qui représente alors la principale entrée dans la cité.

Premier élément d'un « pôle culturel » que compléteront, en 1826, le Musée Rath et, en 1858, le Conservatoire de musique, le Théâtre des Bastions jouera, jusqu'à son remplacement par le (futur) Grand Théâtre en 1879, un rôle majeur dans la définition de la place Neuve.

Du concours pour le nouveau Théâtre à l'attribution du mandat à Jacques-Élisée Goss

Dès 1861, cependant, les autorités genevoises se rendent à l'évidence : la Scène de Neuve, désormais vétuste, trop exiguë et mal équipée, n'est plus adaptée à l'évolution de l'art lyrique, ce qui prive le public genevois de grand opéra. Genève n'est-elle du reste pas devenue, dans l'intervalle, la plus grande ville de Suisse ? Aussi le Conseil municipal affecte-t-il, cette même année, un premier crédit à la construction d'une nouvelle salle. Il faut toutefois attendre 1871 pour que soit ouvert le concours d'architecture « destiné à obtenir les meilleurs plans ».

Un concours infructueux

L'implantation du futur édifice est prévue, provisoirement (*sic* !), à l'entrée de la promenade des Bastions, juste à côté du théâtre existant. Le programme du concours, qui fixe la jauge de la salle à 1500 places environ, stipule que la Ville se réserve la possibilité de faire exécuter les projets primés comme elle l'entendra, « soit tels qu'ils ont été conçus, soit en les modifiant ou en les combinant entre eux ». En outre, les membres du jury ne sont désignés qu'après le lancement du concours.

Lorsque ceux-ci se réunissent, en février 1872, pour évaluer les plans et devis rendus, ils décident de ne pas décerner de premier prix (aucun des projets remis n'apparaît réalisable sans modifications essentielles), mais d'attribuer deux deuxièmes prix ex æquo aux propositions du Genevois Émile Reverdin et du Lyonnais Gaspard André. Dans les mois qui suivent, le Conseil administratif sollicite Reverdin et le Vaudois Jean Franel en vue de l'élaboration de nouveaux plans, mais le premier se retire et le second voit finalement son projet rejeté par le Conseil municipal…

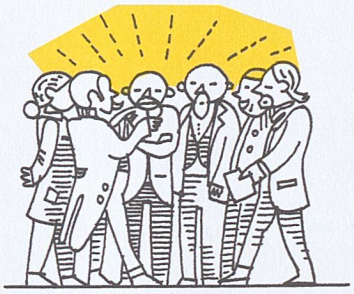
Un legs providentiel

Or, dans l'intervalle, un événement inattendu s'est produit : le duc Charles II de Brunswick, qui vivait en exil à Genève depuis 1870 (date à laquelle ce souverain précocement déchu avait dû fuir Paris en raison de la guerre franco-allemande), est décédé le 18 août 1873 à l'âge de 69 ans… et il a légué sa fortune colossale à la Ville !

Bien que ce luthérien de confession ait pu ressentir quelque affinité avec la tradition protestante de sa nouvelle terre d'accueil, sa surprenante générosité envers la Cité de Calvin s'explique sans doute surtout par sa volonté acharnée de déshériter sa « prétendue » famille. La « succession Brunswick » n'en aura pas moins des conséquences tout à fait concrètes pour Genève et son espace urbain, car, outre l'extravagant mausolée que la Ville fera ériger à la place des Alpes pour se conformer aux dispositions testamentaires du duc, les autorités municipales affecteront une grande part de cet héritage au financement de divers travaux édilitaires et équipements publics… et pas moins de 1 200 000 francs à la construction du nouveau théâtre de la place Neuve.

Un architecte en pleine ascension

Ce legs inespéré permet à la Ville de voir plus grand – à la consternation de ceux pour qui l'édification d'une salle de spectacles devrait relever de l'initiative privée. De fait, le Conseil municipal repêche le projet – classé « hors concours » en raison de ses dimensions en 1872 – du Genevois Henri Silvestre (1842-1900), dont le Conseil administratif acquiert alors les plans. L'État de Genève s'est par ailleurs engagé à céder à la Ville le

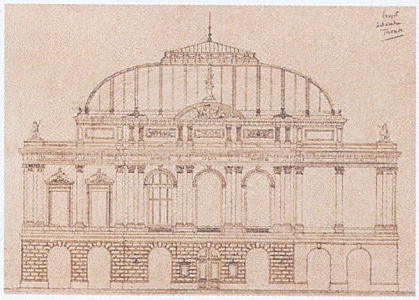


Un jury prestigieux

Le jury constitué par le Conseil administratif frappe par son caractère international et l'envergure de ses membres.

En plus du Genevois Joseph Paul Collart (1810-1894) et du Vaudois Jean Franel (1824-1885), en effet, on y trouve le Bâlois Johann Jakob Stehlin (1826-1894), qui construira notamment le futur Théâtre municipal de Bâle ; le Français Gabriel Davioud (1823-1881), proche collaborateur du préfet Haussmann à la Ville de Paris et auteur, notamment, des deux théâtres de la place du Châtelet ; et, *last but not least*, l'Allemand Gottfried Semper (1803-1879), qui vient d'abandonner son poste de professeur au Polytechnicum de Zurich – qu'il a d'ailleurs construit – pour s'établir à Vienne, et à qui le Hoftheater de Dresde et plusieurs projets restés sur le papier (Théâtre impérial de Rio de Janeiro, Festspielhaus de Munich, etc.) valent d'être considéré comme un grand spécialiste de l'architecture théâtrale.

De toute évidence, Genève nourrit, pour sa future salle, des ambitions nouvelles…

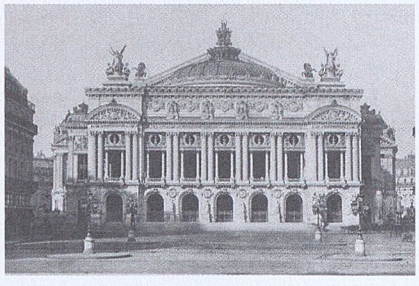


Projet de Henri Silvestre, façade principale.

Jacques-Élisée Goss (1839-1921)

Auteur de centaines de projets couvrant un grand nombre de domaines (y compris l'urbanisme), l'architecte du Grand Théâtre aura marqué la région de son empreinte. D'origine piémontaise, mais naturalisé genevois en 1861, Goss se forme d'abord auprès d'architectes de la place, puis à Paris. Projeteur de talent et habile promoteur, il s'impose très vite comme un acteur important de l'immobilier genevois, à l'époque même où les grandes opérations fleurissent suite au démantèlement des fortifications entrepris au milieu du XIX[e] siècle.

La réalisation du Grand Théâtre vaudra à son auteur une première médaille à l'Exposition universelle de 1876 à Philadelphie, et son avis sera, par la suite, souvent sollicité en matière d'architecture théâtrale, tant en Suisse qu'à l'étranger.



L'Opéra Garnier à Paris.

Page suivante :

Planche rassemblant les plans de 16 théâtres européens. En termes de dimensions, le nouveau Théâtre de Genève se classe au dixième rang !

terrain compris entre le Musée Rath et la rue du Grütli, à l'emplacement de l'ancien bastion Souverain, et à participer à hauteur de 400 000 francs au financement de la future salle.

Silvestre n'étant pas architecte de métier, mais peintre-décorateur, le Conseil administratif confie, en février 1874, l'établissement des plans d'exécution et la direction des travaux de construction de l'édifice à l'ambitieux professionnel d'à peine 35 ans qui est en passe d'achever la réalisation, sur la rade, de l'Hôtel National (l'actuel Palais Wilson) : Jacques-Élisée Goss. Le nouveau Théâtre de Genève a enfin trouvé son architecte – et il est Genevois !

Conception et réalisation du nouveau Théâtre

Comme le suggère une simple comparaison entre la façade principale du projet de Silvestre et celle du bâtiment réalisé, Goss apportera aux plans initiaux, au fil des études et des travaux, des modifications considérables – tant du point de vue des dimensions et du fonctionnement de l'édifice, dont il augmentera notamment la superficie en faveur de foyers et d'escaliers d'apparat plus généreux, qu'en matière d'expression architecturale.

Dans les deux décennies qui ont précédé, l'Europe s'est enrichie de salles d'opéra de premier plan, comme le Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles (1856), Covent Garden à Londres (1858) ou la Staatsoper de Vienne (1869). C'est cependant le pharaonique Opéra national de Charles Garnier (1825-1898) à Paris – dont le chantier, ouvert en 1861, s'achèvera fin 1874 – qui influera le plus sensiblement sur la conception du nouveau Théâtre de Genève.

Un fonctionnalisme avant la lettre

L'analogie la plus fondamentale entre l'opéra genevois et son illustre modèle parisien réside sans doute dans leur principe de composition commun. Dans les deux cas, en effet, les différentes parties de l'édifice – espaces d'accueil et foyers publics ; salle ; scène et locaux annexes – se succèdent en exprimant chacune, par sa volumétrie spécifique, la fonction qui est la sienne. On n'est plus très loin de la fameuse maxime, que forgera en 1896 l'architecte américain Louis Sullivan, selon laquelle *form follows function* !

Dans le cas du projet de Goss, ces trois parties sont certes unifiées par un plan d'ensemble rectangulaire et des façades assez homogènes, mais la toiture brisée du corps de bâtiment antérieur, la coupole de la salle et la tour à pignon du corps de scène ne les distinguent pas moins clairement les unes des autres.

Si l'architecte a eu le souci de reculer la façade principale de six mètres par rapport à l'implantation initialement prévue, le nouveau Théâtre, véritable géant par rapport au Musée Rath (1826) et au Conservatoire de musique (1858), redéfinit radicalement l'équilibre des masses autour de la place Neuve. La réalisation d'un tel monument se révélera d'autant plus ambitieuse que Goss n'hésitera pas à employer, pour la construction du théâtre comme pour son équipement, les techniques les plus modernes.

PARALLELE DE PLANS

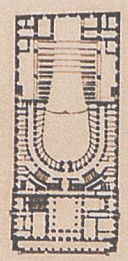
DES PRINCIPAUX THEATRES DE L'EUROPE

—ECHELLE DE 0.001 POUR METRE—

ETABLI SOUS LA DIRECTION DE J. E. GOSS *ARCHITECTE*

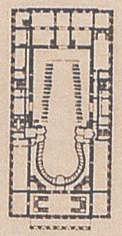
D'APRES LE PARALLELE DES THEATRES DE CONTANT

ET LES PLANS DU NOUVEL OPERA DE CH. GARNIER



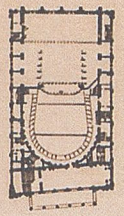
NOUVEAU THEATRE

A PARIS



ST PETERSBOURG

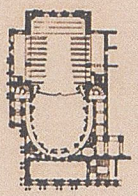
1er ETAGE



THEATRE ROYAL DE COVENT GARDEN

A LONDRES

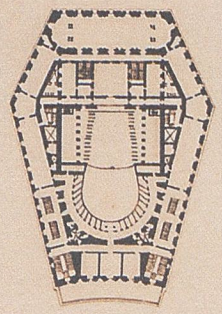
1er ETAGE



THEATRE IMPERIAL DU CHATEAU

DE VERSAILLES

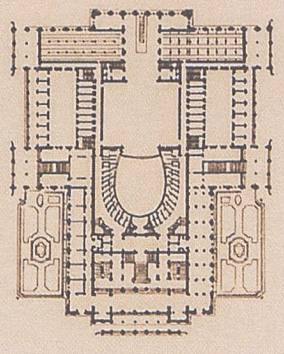
1er ETAGE



THEATRE ROYAL ROSSINI

A MADRID

1er ETAGE



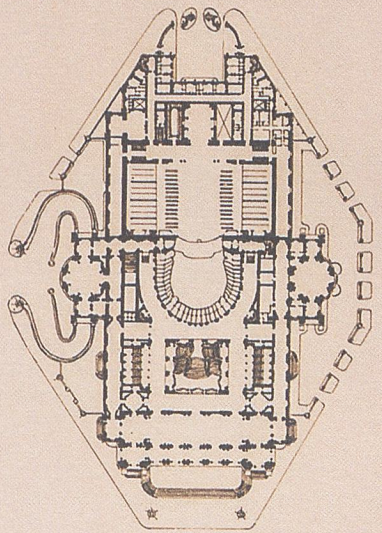
THEATRE DE L'OPERA

A VIENNE

RE-DE-CHAUSSEE

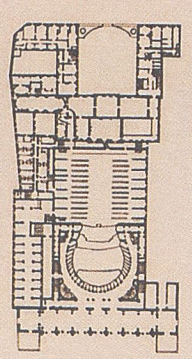
THEATRE ACTUEL DE GENEVE

1er ETAGE



PARIS THEATRE NATIONAL DU NOUVEL OPERA

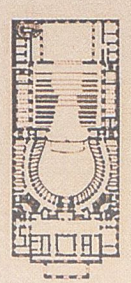
1er ETAGE



THEATRE NATIONAL DE L'OPERA

A PARIS

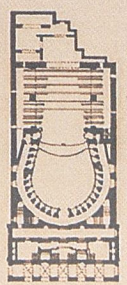
1er ETAGE



THEATRE DE LA SCALA

A MILAN

1er ETAGE



THEATRE ROYAL DE S. CHARLES

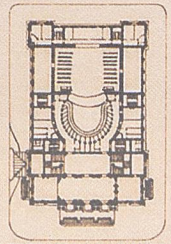
A NAPLES

RE-DE-CHAUSSEE

THEATRE NATIONAL DE L'ODEON

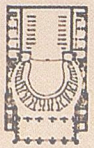
A PARIS

RE-DE-CHAUSSEE



THEATRE DE LA VILLE DE GENEVE

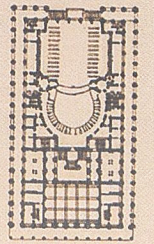
EN COURS D'EXECUTION (1879)



THEATRE NATIONAL DE L'OPERA COMIQUE

A PARIS

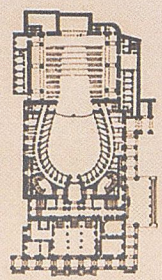
1er ETAGE



GRAND THEATRE

A BORDEAUX

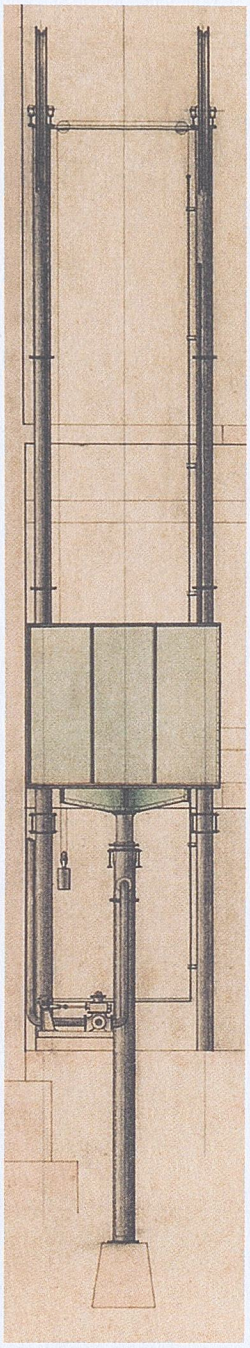
RE-DE-CHAUSSEE

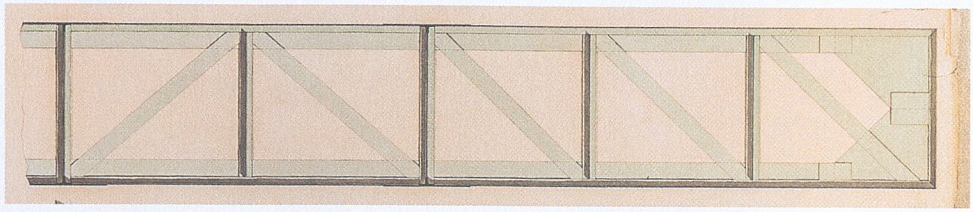


THEATRE DE CHARLES-FELIX

A GENES

RE-DE-CHAUSSEE



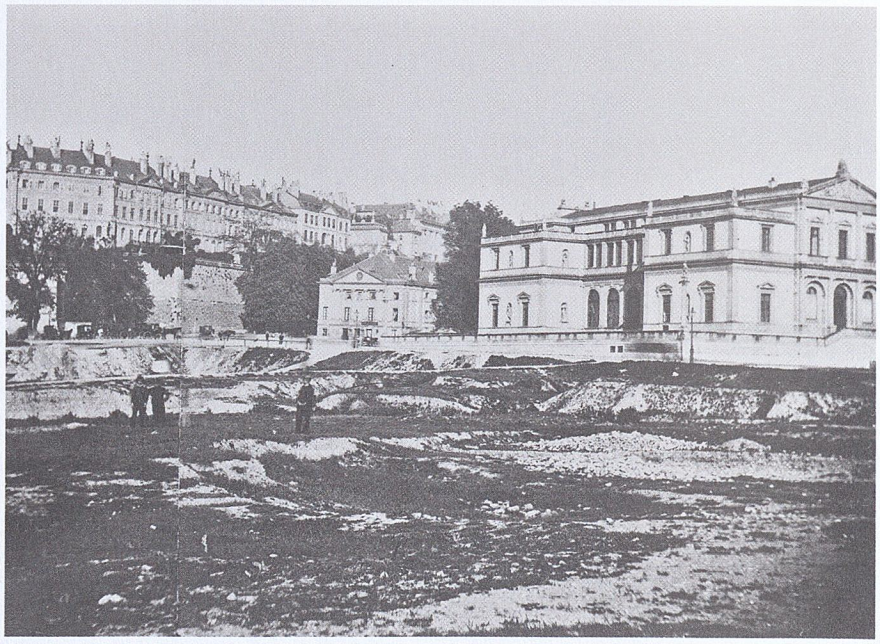


Le chantier

Après avoir dû démolir une partie de la caserne de Hollande, qui aurait gêné les opérations (le reste de cet ancien bâtiment militaire sera d'ailleurs rasé en 1877), on entreprend les travaux d'excavation. Or, on s'aperçoit bien vite que le terrain, que l'on croyait solide, est, dans les faits, en partie rapporté. C'est que le site chevauche l'emplacement de l'ancien fossé jadis appelé la « grande mer ». Il faut dès lors faire descendre les fondations jusqu'à l'ancien lit de l'Arve et établir, sous la partie antérieure du futur théâtre, une plate-forme en béton raccordée au reste des fondations par des gradins taillés dans la marne.

Si les façades du bâtiment, entièrement construites en pierre de taille, font appel à des savoir-faire traditionnels, les poutres des planchers et la charpente des toitures de la salle et de la scène sont réalisées en fer – un matériau encore peu utilisé dans les édifices « nobles », qui nécessite de recourir non seulement aux compétences des ingénieurs, mais aussi, sur le chantier, à des moyens techniques inusités. Ainsi lit-on, dans le *Journal de Genève* du 31 octobre 1875 : « Hier on travaillait, au moyen d'immenses engins, dressés de chaque côté du bâtiment, à élever et mettre en place les sommiers colossaux en fer [...] qui doivent surmonter la scène. »

Cette dernière est par ailleurs dotée d'une machinerie moderne et flanquée de deux grands magasins, dont celui situé côté cour – sur la rue Diday – est équipé d'un ascenseur permettant d'élever chevaux, voitures et autres décors sur le plateau.



De haut en bas :

Dessin d'une des poutres métalliques couvrant la salle de spectacles.

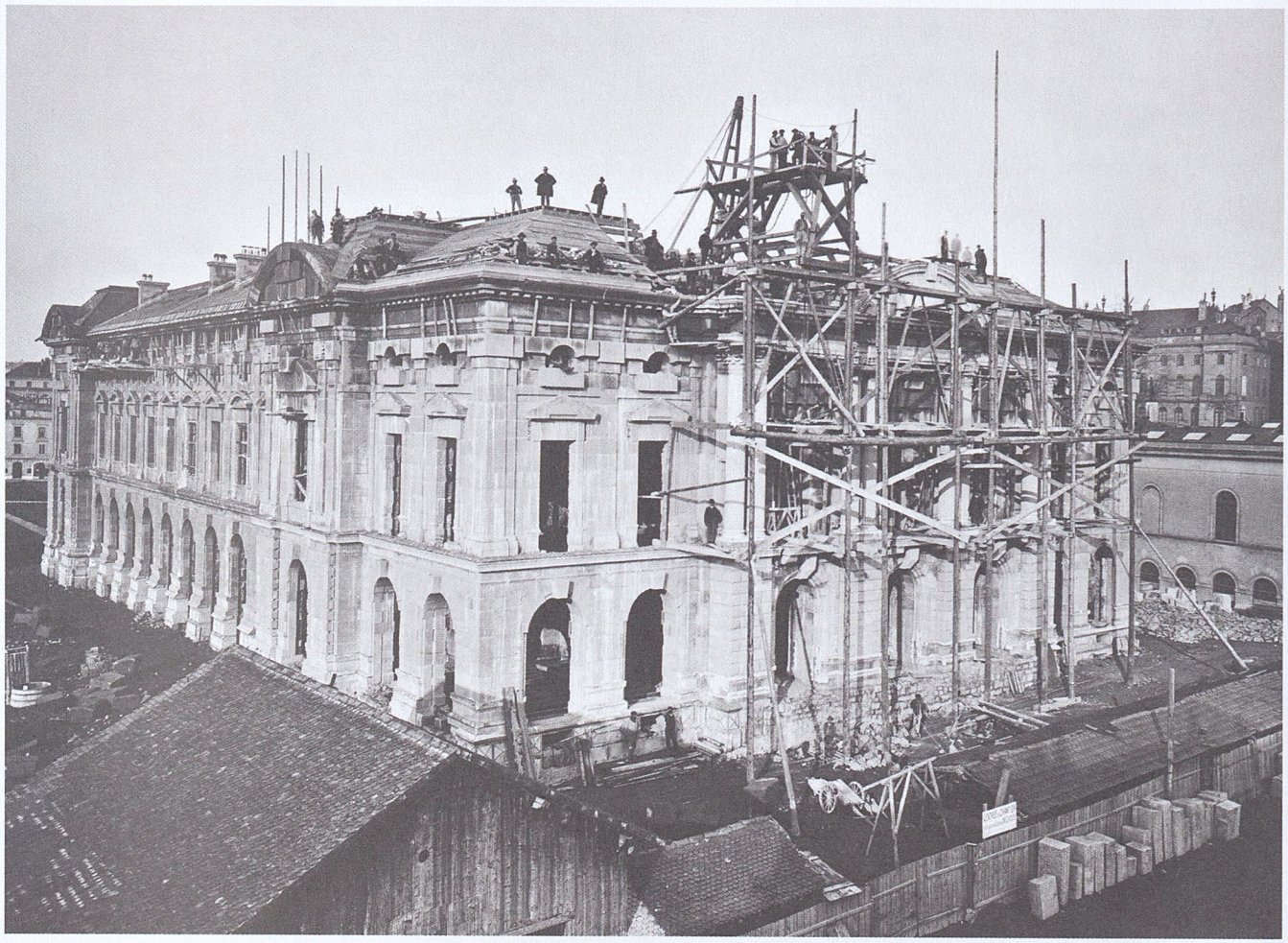
Dessin de l'ascenseur reliant le niveau de la rue Diday à celui du plateau de scène.

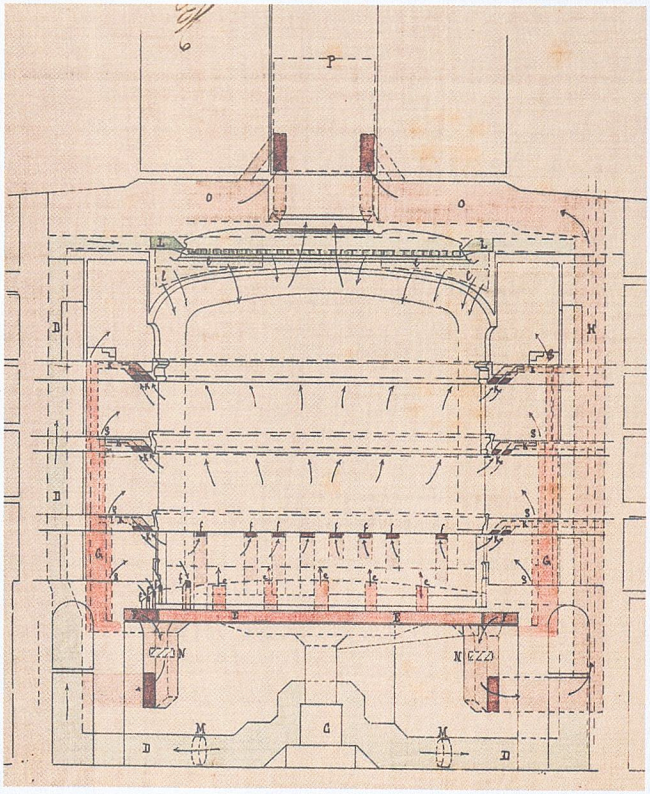
Site de l'ancien fossé dit la « grande mer ». Au milieu, le Théâtre des Bastions ; à droite, le Conservatoire de musique.

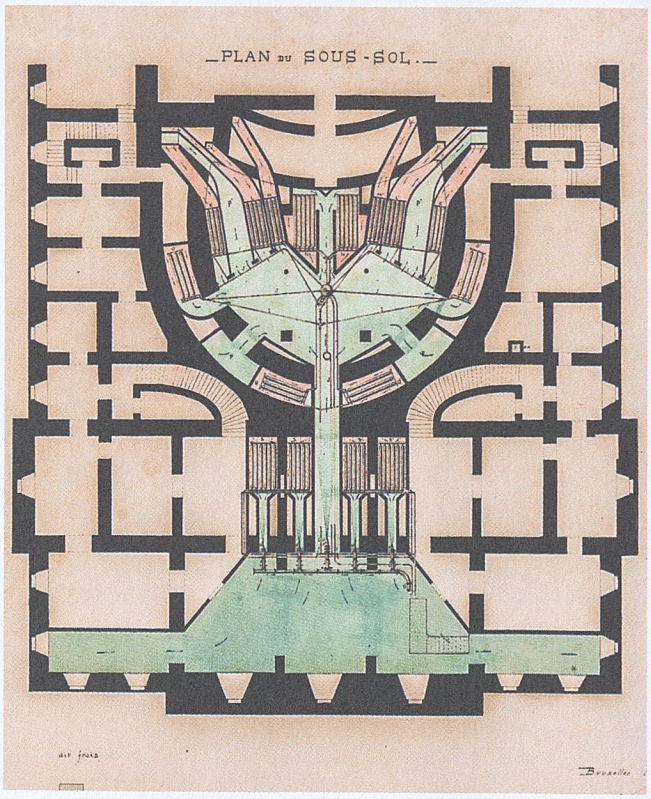
P. 19, en bas, de gauche à droite :

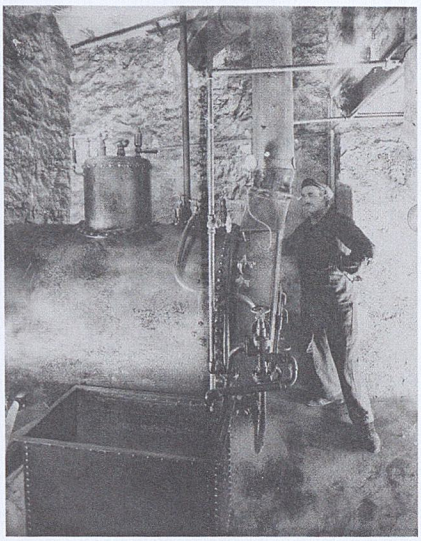
Schéma de la ventilation de la salle de spectacles.

Plan des installations de chauffage et de ventilation en sous-sol.






PLAN du SOUS-SOL.



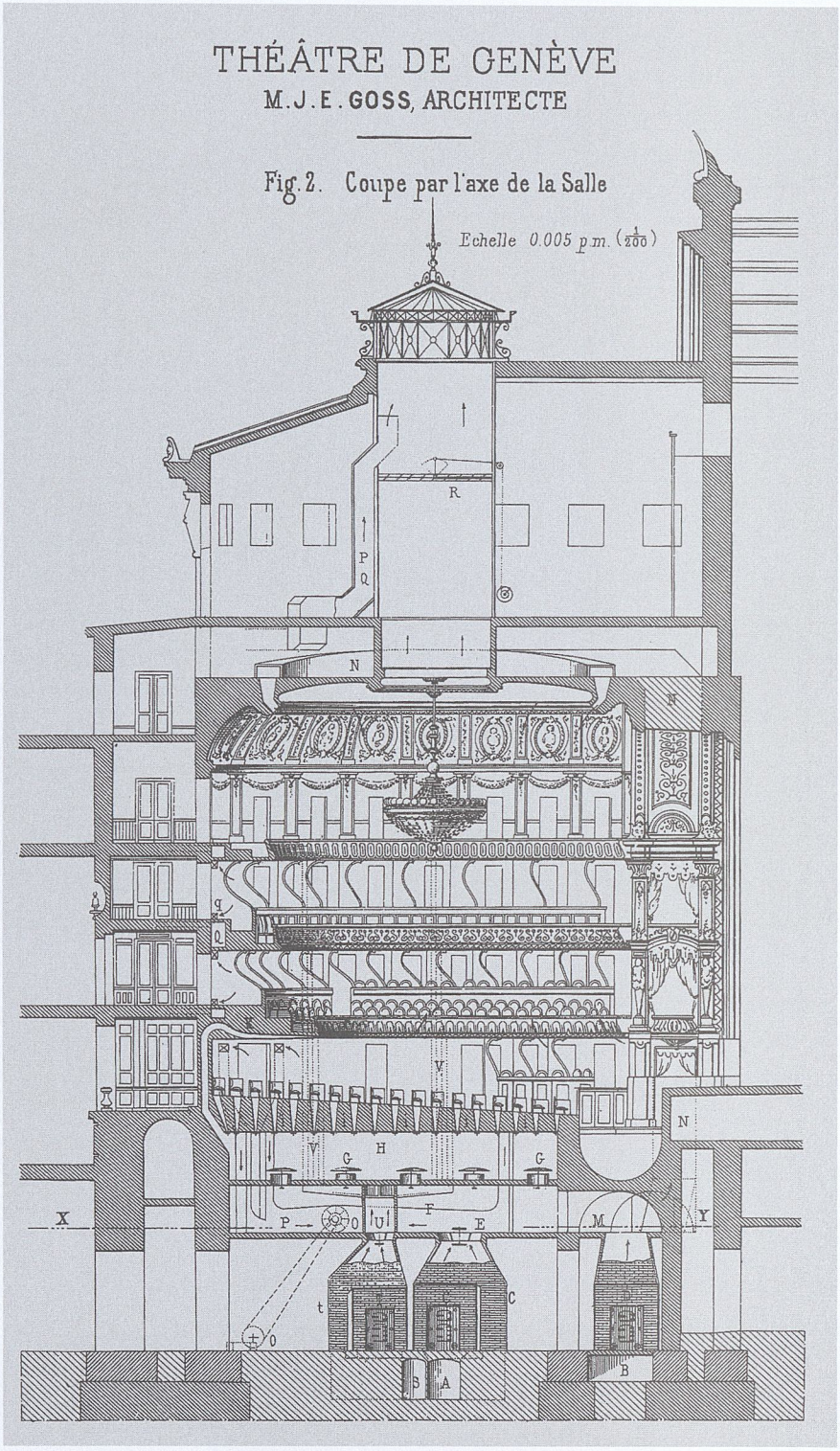
Machine à vapeur pour les effets de scène.

L'angoisse du feu

Le *Journal de Genève* du 18 mars 1876 rapporte : « En raison d'une combinaison ingénieuse, qui permet, en cas d'incendie dans les décors, d'abaisser un rideau de fer et d'isoler ainsi la salle d'une manière absolue, la scène pourrait brûler comme une cheminée, sans que le reste de l'édifice fût atteint. [...] les vastes cages incombustibles [des] six escaliers de dégagement pourraient servir de refuge assuré aux spectateurs.

En outre, [...] l'on a pris la sage précaution de répartir de nombreuses bouches à eau dans les diverses parties de l'édifice. [...] les magasins de décors et costumes qui peuvent être isolés en cas de feu, sont capables par leurs dimensions de mettre à l'abri tout le matériel théâtral. »

Des mesures complémentaires seront du reste prises suite au dramatique incendie du Ringtheater de Vienne, qui fera, le 8 décembre 1881, plusieurs centaines de victimes.



Pour le chauffage et la ventilation de la salle, on se renseigne notamment à Vienne et à Bruxelles, et l'on opte pour un système à air chaud à la pointe du progrès, semblable à celui mis en place à l'Opéra viennois.

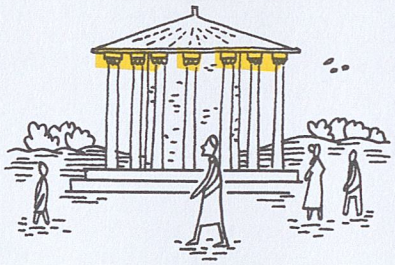
Quant à la sécurité incendie, elle fait l'objet, comme il se doit dans un théâtre, d'une attention toute particulière – même si l'histoire démentira plus tard, comme on le verra, la confiance des professionnels de l'époque dans les mesures prises...

La décoration

Hormis les aspects constructifs et techniques du chantier, la décoration du nouveau Théâtre – édifice de prestige s'il en est – constitue bien sûr, elle aussi, un enjeu majeur. La sculpture extérieure est confiée par la Ville, au fil des travaux, à divers artistes majoritairement suisses et français (→ p. 44-45), que ce soit en commande directe ou sur la base de propositions préavisées par l'architecte.

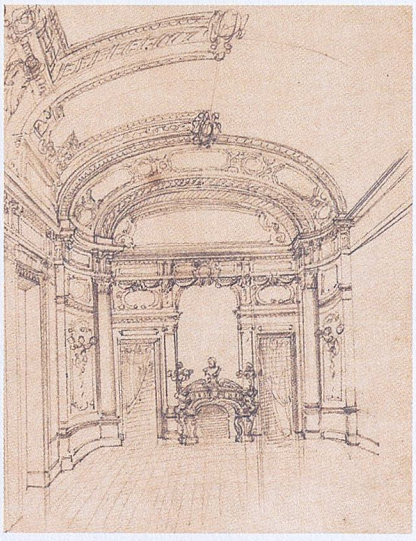
Pour ce qui est de la décoration intérieure, les modalités d'attribution sont différentes puisque Goss propose, en octobre 1876, d'ouvrir un concours, auquel participeront 20 concurrents. Au printemps 1877, la commission d'experts instituée par la Ville rend son rapport. Elle recommande de confier le plafond de la salle de spectacles au peintre parisien – et Grand Prix de Rome – Pierre-Nicolas Brisset (1810-1890) et, pour celui du grand foyer, de lancer un concours de cartons restreint en vue de départager le Genevois Léon Gaud (1844-1908) et les deux Français Luigi Loir (1845-1916) et Jean-Paul Milliet (1844-1918). La décoration du buffet est en outre adjugée à Francis Furet (1842-1919), celle du foyer des artistes à Henri Hébert (1849-1917) et celle des deux escaliers monumentaux à Gustave de Beaumont (1851-1922) et Frédéric Dufaux (1852-1943), tous Genevois.

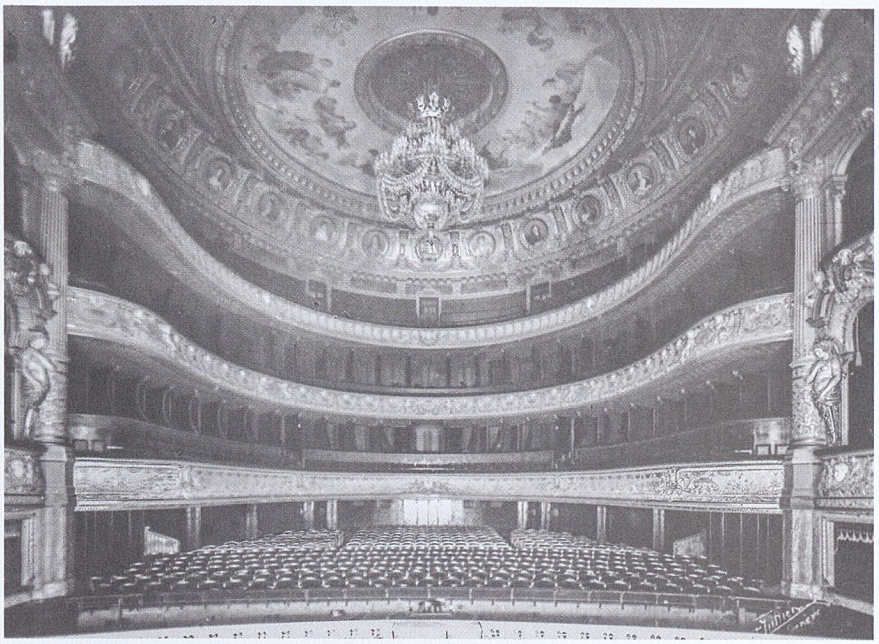
En novembre 1877, le jury du second concours rend son verdict : le plafond du grand foyer est attribué à Milliet, tandis que Gaud se voit confier celui du petit foyer et Loir, celui du café du théâtre. Gaud sera aussi chargé, par la suite, d'exécuter les peintures murales allégoriques des grands escaliers, en complément des voussures décorées par Beaumont et Dufaux.



Une copie pas si originale

Les chapiteaux corinthiens des huit puissantes colonnes jumelées de la façade principale du nouveau Théâtre sont réalisés d'après le moulage, exécuté sur place, de ceux du temple de Vesta, érigé au I^er^ siècle avant J.-C. à Tivoli, à une quarantaine de kilomètres de Rome. Cet emprunt, dans lequel on pourrait voir une curieuse lubie, apparaît moins saugrenu lorsque l'on sait que ce petit temple a donné lieu en Europe, à l'époque romantique, à de nombreuses imitations – et qu'un certain Gabriel Davioud (→ p. 15) s'en est lui-même inspiré, dans les années 1860, pour les deux kiosques des îles du Belvédère (parc des Buttes-Chaumont) et de Reuilly (bois de Vincennes), à Paris.





La salle de spectacles, dont le parterre et les trois galeries totalisent 1300 places assises, est éclairée au gaz par un imposant lustre central. Les peintures allégoriques du plafond de la coupole, dues à Brisset, symbolisent la *Musique*, la *Déclamation* et la *Danse*, tandis que les quinze médaillons qui ornent les voussures, exécutés par le même peintre, représentent neuf artistes de théâtre et six chanteurs et chanteuses célèbres.

Dès l'ouverture du nouveau Théâtre, la somptuosité des salles accessibles au public – à laquelle ont contribué, comme il convient de le souligner, plusieurs jeunes artistes genevois – force l'admiration de la critique: «Tout cet ensemble décoratif est d'une parfaite élégance et d'un goût irréprochable. On est tenté de se demander en s'y promenant, si l'on est bien à Genève et si l'on n'a pas été transporté d'un coup de baguette dans quelque théâtre de premier ordre d'une des grandes capitales de l'Europe», lit-on dans le *Journal de Genève* du 4 octobre 1879, au surlendemain de l'inauguration.

Bien qu'il ait essuyé quelques reproches concernant le coût des travaux – qui se monte, au final, à quatre millions de francs-or au lieu des 1 600 000 initialement devisés… –, Goss a, de toute évidence, gagné son pari!

De haut en bas:

Esquisse pour le groupe sculpté situé à l'extrémité ouest de l'avant-corps.

Esquisse pour l'un des masques ornant les clefs de baies.

Dessin en perspective du grand foyer.

De l'inauguration à l'incendie de 1951

Pendant ses premières décennies d'exploitation, le nouveau Théâtre de Genève – rebaptisé Grand Théâtre en 1910 – subit divers travaux de modernisation et de réfection, allant du remplacement de l'éclairage au gaz par une installation électrique en 1889, à la réfection de la façade ouest durant la Première Guerre mondiale.

En 1942, c'est le mauvais état des toitures et des façades des superstructures de la salle et de la scène qui préoccupe les édiles. Rien de concret n'est toutefois entrepris et, en 1949, c'est une rénovation complète, incluant réorganisation de la salle, transformation de la scène et renouvellement de la machinerie, qui est à l'ordre du jour. Or...

Le Grand Théâtre brûle

Le mardi 1er mai 1951, vers midi, on procède sur scène à des essais pyrotechniques lors d'une répétition de *La Walkyrie*. L'utilisation d'un matériel inadapté provoque une explosion et, très vite, des brandons atteignent les décors suspendus dans les cintres. Le personnel abaisse le rideau de fer qui, dans un premier temps, protège efficacement la salle pendant que, dans la cage de scène, l'incendie consume plateau, décors et machinerie. Le tablier de métal finit toutefois par s'effondrer et, sous l'effet de l'appel d'air ainsi créé, flammes, chaleur et fumée gagnent les galeries, ravagent les loges d'avant-scène, font en partie fondre le grand lustre et abîment médaillons et plafond peints.

« Loge, entends ! viens à ma voix ! »

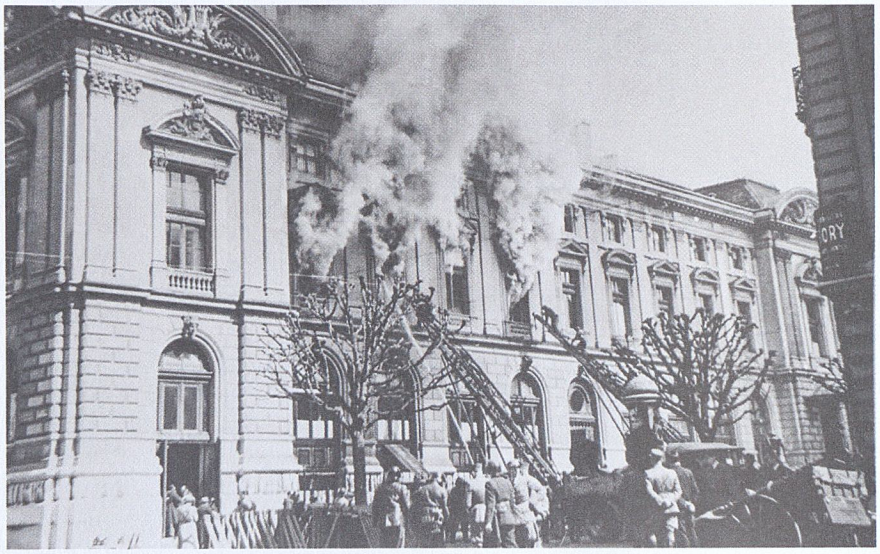
La Walkyrie constitue le deuxième volet de *L'Anneau du Nibelung*, la célèbre tétralogie de Richard Wagner (1813-1883).

La scène que l'on répète au Grand Théâtre est celle qui clôt le troisième acte : pour protéger sa fille Brünnhilde, Walkyrie devenue mortelle, Wotan la fait entourer d'un cercle de flammes.

Comme les malheureux acteurs du drame l'apprendront cependant avec effroi – et, pour deux d'entre eux, au prix d'une sanction judiciaire –, on n'invoque pas impunément Loge, l'ambigu dieu du feu !

Le feu et l'eau

Les dégâts subis par le bâtiment n'ont pas été causés que par les flammes et l'épaisse fumée générée, mais aussi par l'eau d'extinction – dont on a estimé qu'il s'en était déversé quelque 2,5 millions de litres.



Lorsque, dans l'après-midi, le sinistre est maîtrisé, aucune victime n'est à déplorer, mais les dégâts matériels sont considérables. La tour de scène, dont la toiture s'est écroulée, est détruite, ainsi qu'une partie de ses dépendances. Quant à la salle, elle s'est certes conservée dans sa structure, mais son mobilier et son décor sont sérieusement endommagés. En revanche, le corps de bâtiment antérieur et ses splendides foyers ont été épargnés.

Une ère de reconstruction(s)

Dans les années d'après-guerre, de nombreuses villes européennes rebâtissent leurs théâtres dévastés durant le conflit. Genève dispose ainsi d'une multitude d'exemples récents, et d'interlocuteurs qui sont, ou ont été, confrontés à des problèmes tout à fait similaires aux siens.

C'est par exemple le cas d'Erich Boltenstern, maître d'œuvre de la reconstruction de l'Opéra de Vienne, qui, de passage au Grand Théâtre peu après le sinistre, exprime son espoir de voir le bâtiment de Goss remis en état au bout d'un an déjà. L'euphorie du début des Trente Glorieuses, sans doute...

Du jour au lendemain, donc, la question de la rénovation de l'édifice se pose tout autrement – et certains n'hésiteront pas à se réjouir du « bienheureux incendie » qui, en frappant les parties du bâtiment devenues obsolètes, a ouvert de prometteuses perspectives de modernisation.

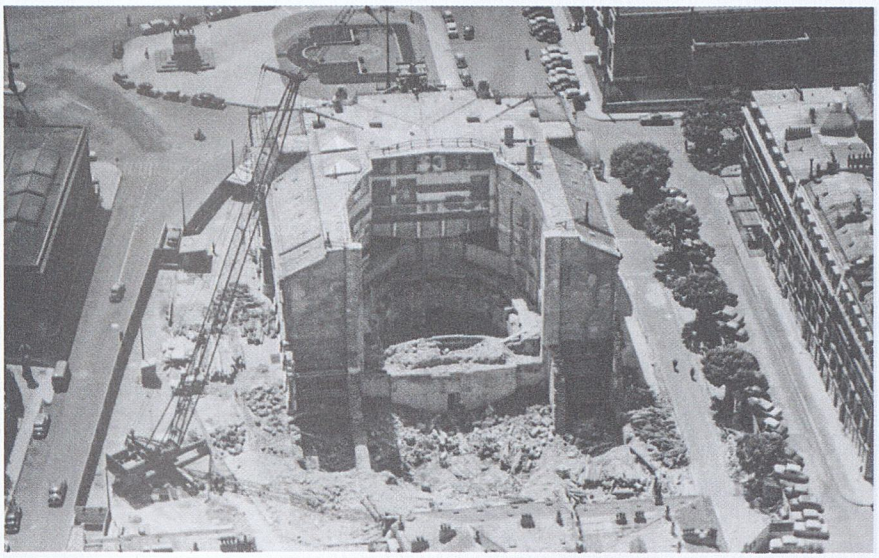
Le projet de reconstruction

Sans délai, le Conseil administratif s'attelle au « problème de la reconstruction ». Désireux d'avancer rapidement – croit-il ! –, il renonce à organiser un concours au profit d'une collaboration directe avec un architecte – désigné en la personne du Genevois Charles Schopfer (1907-1973) – et divers experts.

Après avoir fait étudier différents partis, l'exécutif parvient à la conclusion que la seule option viable consiste à agrandir et la scène, et la salle. Schopfer est dès lors chargé de développer des plans dans ce sens et, en juin 1953, le Conseil municipal vote le crédit nécessaire à leur réalisation. Suite au lancement d'un référendum, toutefois, le projet, devisé à 14 millions de francs, est rejeté par une écrasante majorité du corps électoral genevois...

Remaniements

Après l'intervention de l'Interassar, une faîtière d'architectes, le Conseil administratif re-mandate Schopfer pour élaborer un nouveau projet avec le soutien de deux groupes d'experts – l'un composé d'architectes, l'autre de spécialistes de la scène – ainsi que d'une commission d'exploitation. En juin 1955, le Conseil municipal vote, à l'unanimité, le crédit de 11 600 000 francs sollicité par l'exécutif, mais cette décision est prise sur la base d'un simple programme de reconstruction. Or, cette procédure peu orthodoxe – le crédit d'abord, le projet définitif ensuite – sera la

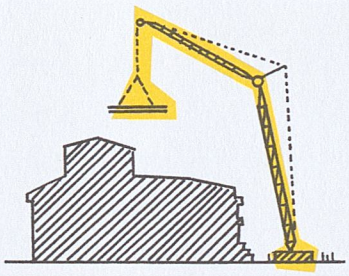


source principale d'innombrables retards, conflits et rebondissements et, si la démolition de l'ancien bâtiment de scène sera entreprise dès février 1956, il faudra attendre deux ans de plus pour que la reconstruction proprement dite soit engagée.

C'est que l'on tergiverse encore sur le parti à prendre – au point qu'en avril 1957, Schopfer se voit contraint, après avoir été assez cavalièrement mis en concurrence avec lui, de s'associer avec l'un des experts consultés dès 1954: l'ingénieur milanais Marcello Zavelani-Rossi. Les deux hommes parviendront cependant à surmonter leurs divergences, et c'est avec succès que leurs plans seront présentés au Conseil municipal en septembre de la même année.

Alors même que des voix de plus en plus nombreuses s'élèvent pour réclamer la démolition complète du bâtiment de Goss au profit de l'édification d'un tout nouveau théâtre, le projet adopté par la Ville consiste à restaurer la partie antérieure conservée de l'édifice, à aménager une nouvelle salle de 1500 places – 600 au parterre, 300 aux première et deuxième galeries, 600 à l'amphithéâtre – à l'intérieur des murs extérieurs préexistants, et à compléter le bâtiment par un nouveau corps de scène agrandi, mais symétrique, dont la structure en béton armé – étudiée par l'ingénieur civil Pierre Froidevaux (1920-2015) – doit être revêtue de parements proches, dans leur aspect, de la molasse d'origine.

À la scène centrale, formée de six ponts sur pistons hydrauliques et surmontée d'un vide de 30 mètres jusqu'au gril, s'ajoutent une scène dorsale glissant sur des rails horizontaux, ainsi que deux espaces latéraux destinés aux chariots à décors. Le cadre de scène peut, comme un diaphragme d'appareil photographique, voir ses dimensions réglées en fonction des nécessités du spectacle. Quant à la fosse d'orchestre, conçue pour accueillir une centaine de musiciens, elle se compose de trois ponts mobiles qui permettent de l'utiliser aussi pour prolonger soit le plateau de scène, soit le parterre de la salle – parterre sous lequel est par ailleurs aménagée une vaste salle de répétition.



Un engin hors norme

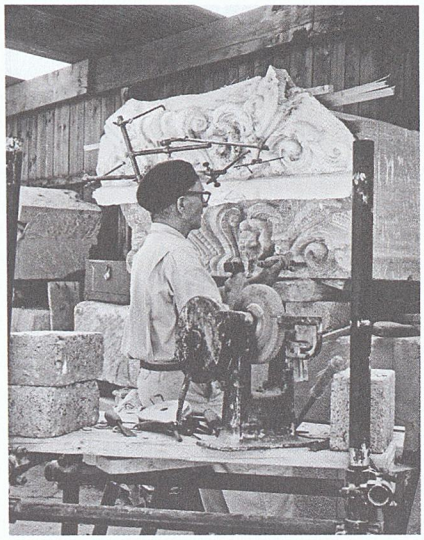
Le 11 juillet 1956, un tracteur des chemins de fer allemands livre sur le chantier du Grand Théâtre, après être parti d'Ulm trois jours plus tôt, le socle de 25 tonnes de la gigantesque grue de 74 mètres de hauteur et 60 mètres de portée à laquelle la Ville a décidé de recourir pour les travaux de déblaiement et de démolition.

Ce monstre requiert lui-même de puissantes fondations, composées de blocs de béton reposant sur des pieux en bois enfoncés à huit mètres de profondeur.

Un spécialiste de renom

Lorsqu'il est appelé comme expert à Genève, Marcello Zavelani-Rossi s'est notamment fait connaître comme coauteur, avec l'architecte milanais Piero Portaluppi (1888-1967), de la Piccola Scala de Milan, qui sera inaugurée en décembre 1955.

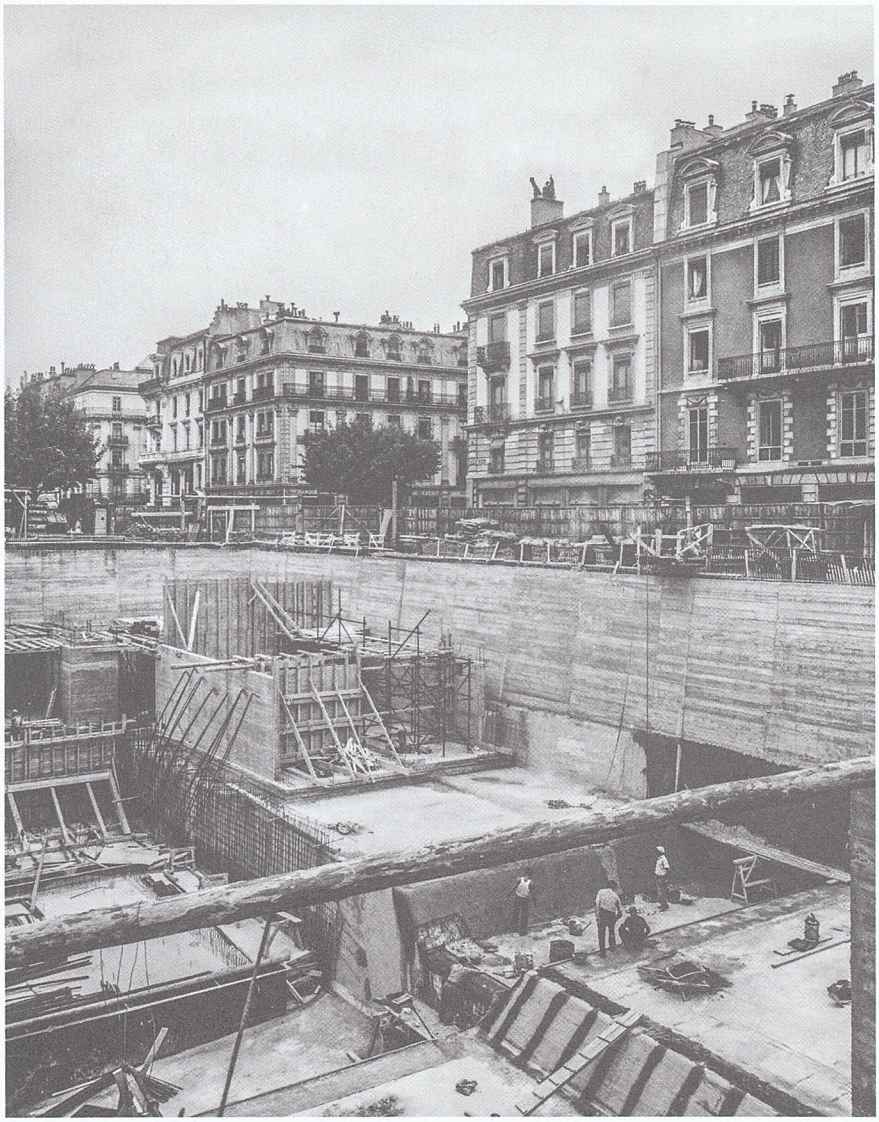
Par la suite, il s'illustrera encore comme coauteur, avec l'architecte turinois Carlo Mollino (1905-1973), du nouveau Teatro Regio de Turin, achevé en 1973.

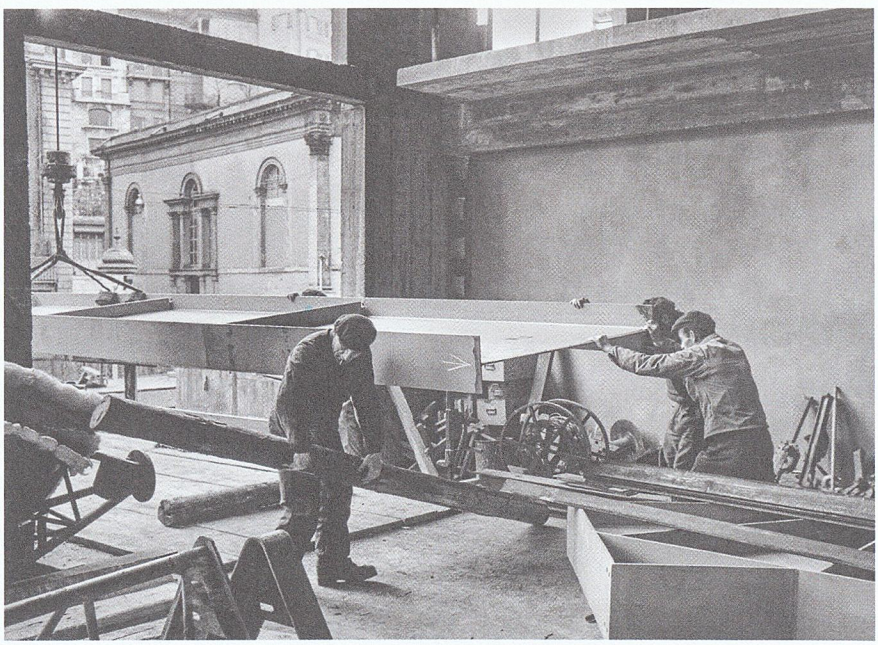


Autre époque, autres goûts

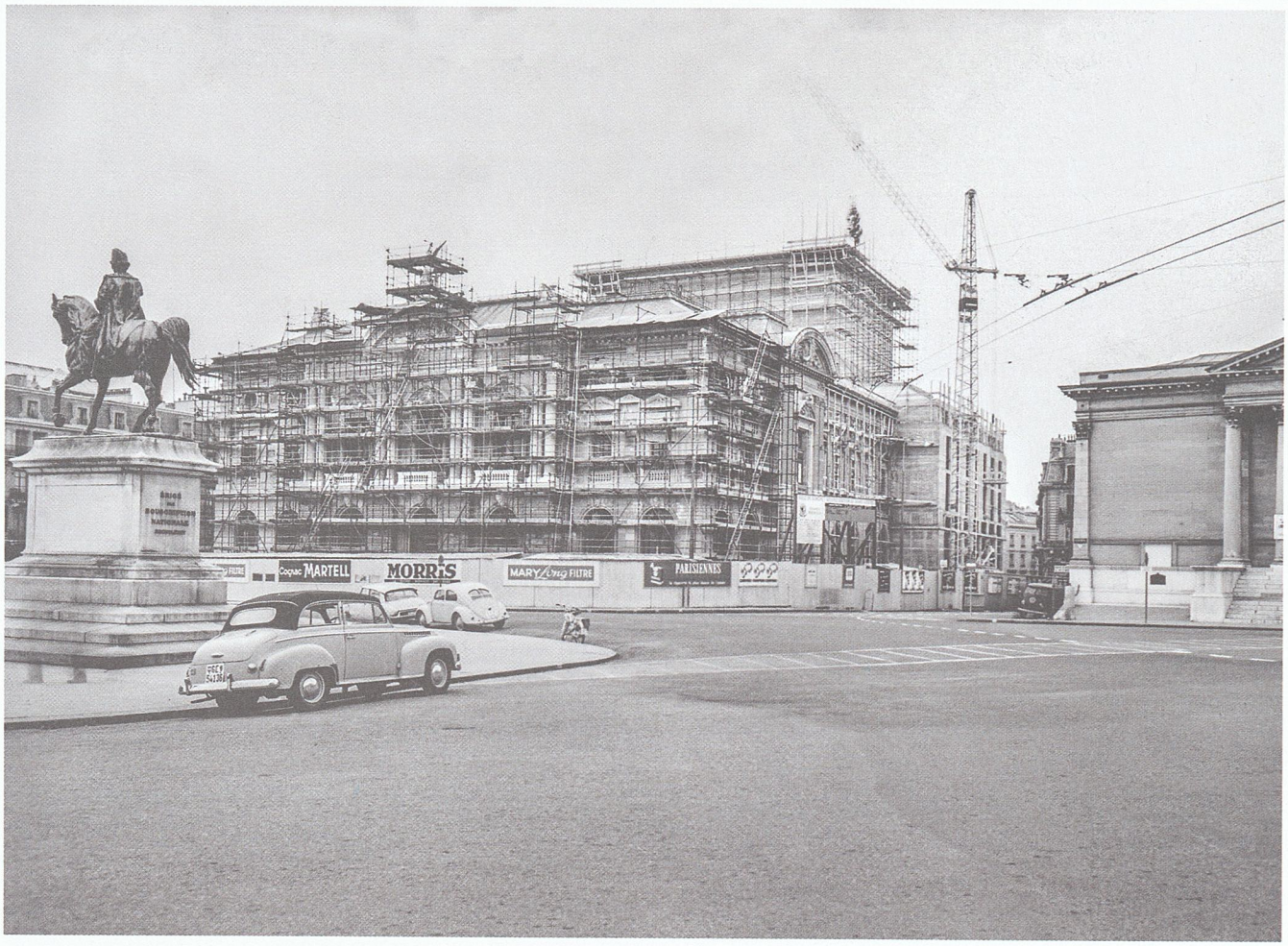
Alors que le somptueux décor des années 1874-1879 avait ébloui les contemporains, de nombreux commentateurs du début des années 1960 n'ont pas de mots assez sévères pour qualifier ces vestiges d'une ère révolue, dont ils viennent à regretter que l'incendie de 1951 ne les ait pas anéantis jusqu'à la dernière trace.

Dans cette perspective, on peut certes se demander, aujourd'hui, dans quelle mesure il aurait été possible et viable de conserver la salle de spectacles du XIX[e] siècle, mais au moins les décideurs de l'après-guerre ont-ils eu le souci de sauvegarder les espaces et façades que le sinistre avait tout à fait épargnés – toute sommaire que puisse paraître, avec le recul, la manière dont les salles de prestige ont alors été rénovées.





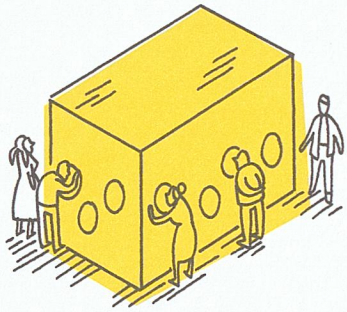
Transport d'une des fermes de la nouvelle charpente métallique.



L'œuvre de Stryjenski

En janvier 1960, la Ville lance – comme elle l'envisageait depuis 1954 – un concours international restreint pour la décoration de la nouvelle salle de spectacles. Le jury décerne le premier prix au projet de Jacek Stryjenski (1922-1961), peintre et décorateur d'origine polonaise établi à Genève. L'idée maîtresse de la proposition – une « innovation audacieuse » selon les experts – consiste à traiter le rideau de fer comme un prolongement direct du plafond suspendu de la salle, qui évoque un ciel étoilé, parsemé de nuages en relief.

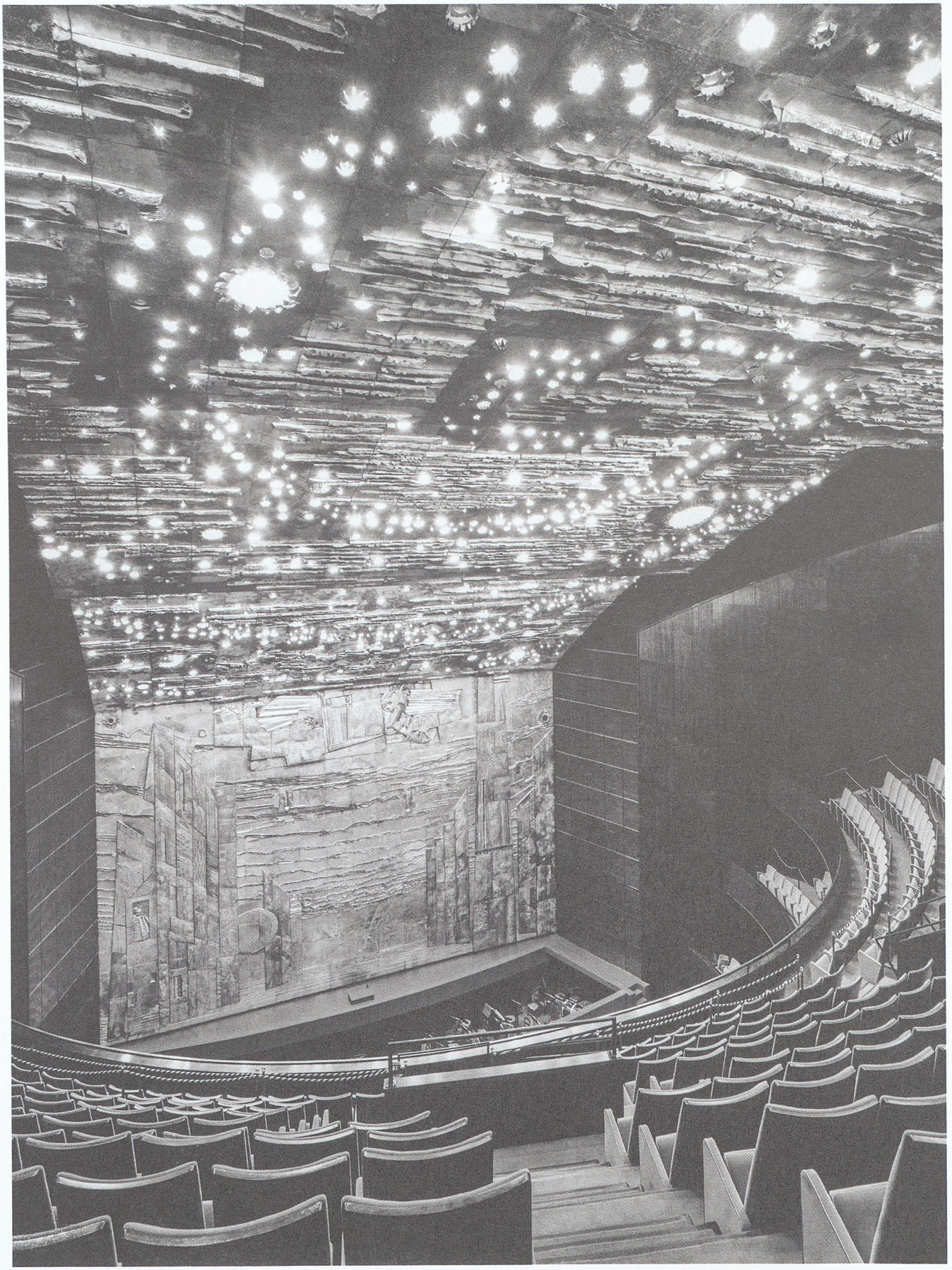
Suite au décès prématuré de Stryjenski, le 9 mars 1961, l'exécution du décor de la salle est confiée aux architectes genevois Albert Cingria (1906-1966) et Georges Taramasco (1928). Le faux-plafond se compose de tôles d'aluminium travaillées au feu et rehaussées de feuilles d'or et d'argent, dans lesquelles sont percés, selon un motif en spirale évoquant une nébuleuse, près d'un millier de trous de diamètre variable. En partie garnis de verres spéciaux produits à Murano, ces orifices laissent filtrer une lumière plus ou moins vive, émise par des luminaires posés sur la face supérieure des plaques métalliques. Ces dernières, dont la courbe descendante dirige le regard vers la scène, présentent par ailleurs trois décrochements verticaux ou « redents », où sont logés projecteurs et autres sources d'éclairage.

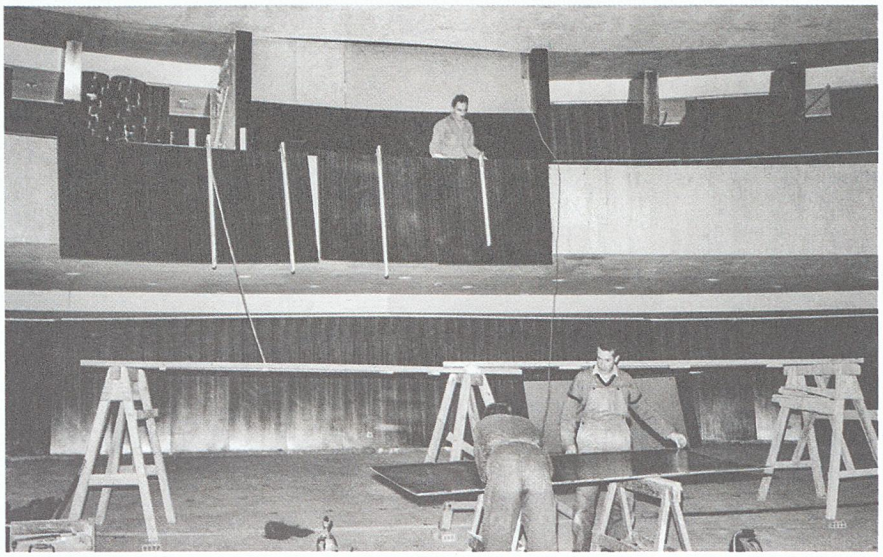


Modèle réduit

Lorsqu'il s'agit d'obtenir le crédit destiné à financer l'aménagement de la salle, on en construit une maquette à l'échelle 1:20, dont les dimensions sont proches de celles d'une pièce d'appartement ordinaire, et que l'on examine de l'extérieur, par des hublots.

Effet garanti !





Pose des placages en palissandre dans la nouvelle salle de spectacles.

Quant aux parois de la salle, délibérément dépourvues de détails décoratifs, elles sont revêtues de bois de palissandre – essence qui se retrouve d'ailleurs dans les placages extérieurs de cette même salle, côté couloirs. Achevés en décembre 1962, soit plus de onze ans après l'incendie fatidique, les travaux de reconstruction et de rénovation du bâtiment auront coûté, au final, quelque 26 millions de francs. Sans doute eût-il mieux valu, dès le début, se hâter plus lentement !

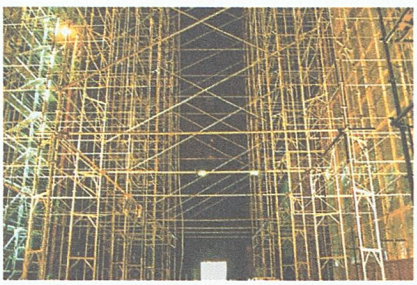
Des années 1960 au XXI^{e} siècle

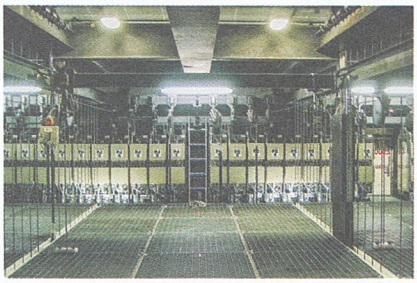
Dans les trois décennies qui suivent la réouverture du Grand Théâtre, les travaux effectués se limitent, pour l'essentiel, à un entretien courant et aux mesures d'urgence qu'appellent divers incidents et déficiences. De fait, c'est en 1997-1998 qu'a lieu, après de nombreuses années d'études, le plus important chantier ouvert depuis les années 1960.

La campagne comprend divers travaux de rénovation des espaces d'accueil, des foyers et de la salle de spectacles, mais le gros de l'effort porte sur le remplacement d'une machinerie de scène devenue vétuste. Il s'agit en particulier d'adapter l'équipement de la cage de scène à des décors toujours plus lourds et complexes, tout en garantissant le niveau de sécurité voulu. Pour ce faire, on procède au renforcement de la structure, à l'élargissement des passerelles et à l'installation d'une centaine de treuils hydrauliques. Grâce à un système entièrement informatisé, le maniement des décors s'effectue désormais de manière parfaitement synchronisée, avec des vitesses programmables en fonction des effets recherchés.

C'est donc avec une machinerie supérieure à la pointe du progrès que le Grand Théâtre entre dans le troisième millénaire, et les ponts de scène seront à leur tour rénovés en 2006. Divers travaux d'amélioration ou de réfection ponctuels seront par ailleurs entrepris, comme la réalisation d'un ascenseur pour personnes à mobilité réduite devant la façade est et le réaménagement de la billetterie en 2003, ou la restauration de la statue ailée du *Génie des Arts* en 2006. Mais, à l'orée des années 2010, les travaux nécessaires restent considérables.

C'est ce nouveau chantier que les pages suivantes invitent à découvrir.





De haut en bas :

La cage de scène lors des travaux de 1997-1998.

Vue du gril avec, au fond, les treuils fixes à câbles mobiles.

Vérins hydrauliques des ponts de scène.

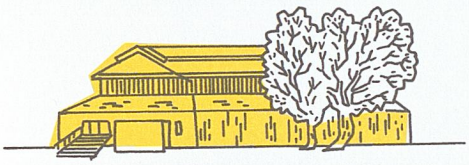
Partie II.

Le chantier du Grand Théâtre

2016–2019

Organisation et méthode

Intervenir en profondeur sur un édifice patrimonial de grandes dimensions amène toujours son lot de découvertes et de surprises. Aussi un tel chantier requiert-il une démarche pragmatique, permettant de réagir de manière adéquate aux événements non planifiés.



Un opéra provisoire

Pendant la rénovation-extension du bâtiment de la place Neuve, le Grand Théâtre de Genève a accueilli son public dans une structure en bois éphémère achetée à la Comédie-Française et adaptée à ses propres besoins : l'Opéra des Nations, implanté dans le parc Rigot, à proximité du siège de l'ONU.

Si cette salle provisoire de 1100 places s'est révélée offrir de bonnes conditions de visibilité et une excellente acoustique, il n'en était pas moins crucial de réduire autant que possible le nombre de saisons hors les murs, toujours déficitaires.

Des intervenants multiples

Un chantier comme la récente rénovation-extension du Grand Théâtre est une opération complexe, qui se décline en plusieurs sous-chantiers présentant tous des enjeux bien spécifiques. Les intervenants sont par conséquent multiples.

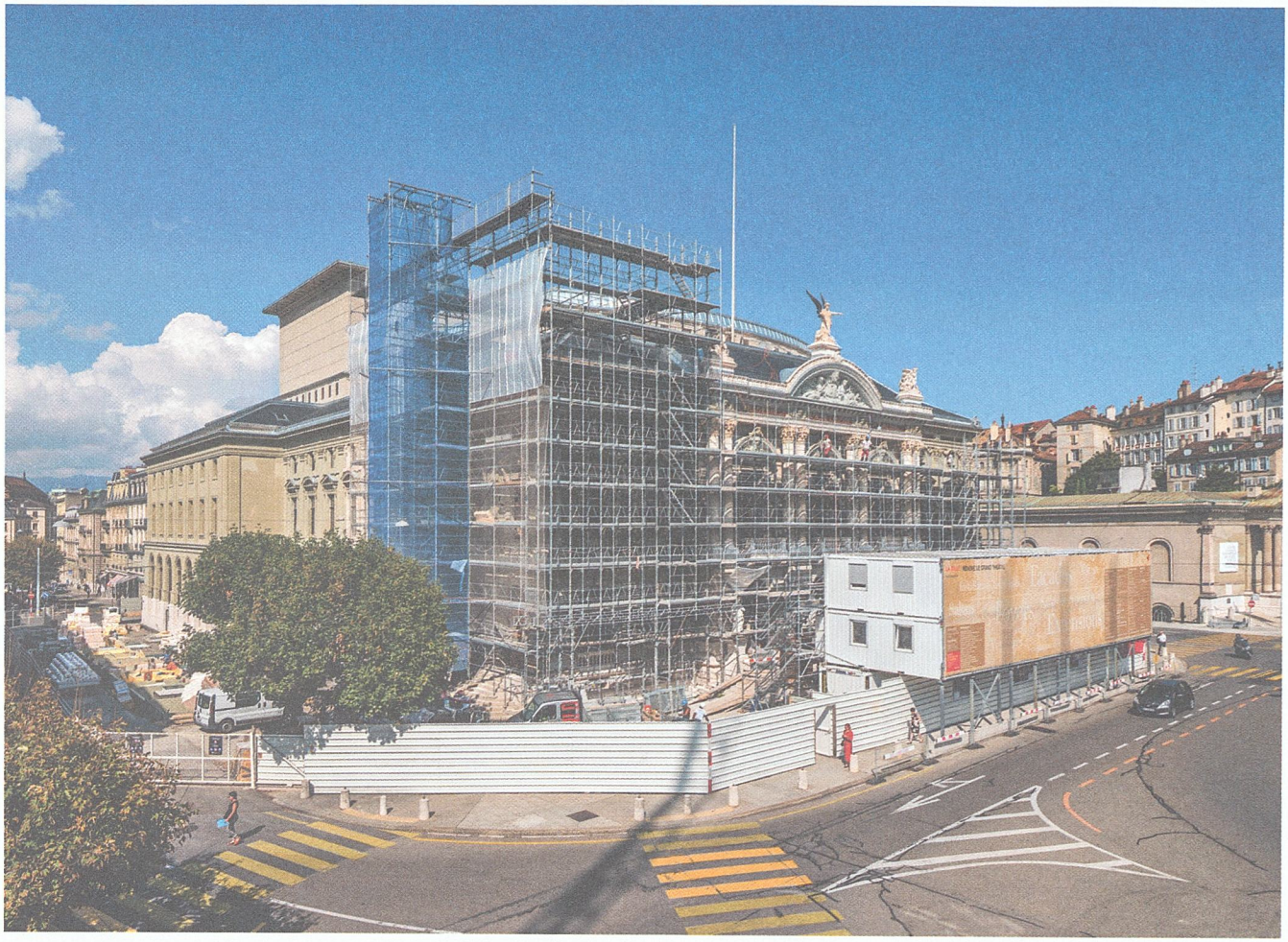
En ce qui concerne plus particulièrement les travaux de restauration de la partie encore conservée de l'édifice d'origine, où les aspects patrimoniaux revêtaient une importance prépondérante, les principaux acteurs concernés ont été :

- la Direction du patrimoine bâti de la Ville de Genève en tant que service responsable de la conduite de ce projet,
- les architectes mandatés pour l'ensemble du projet de rénovation-extension,
- les experts mandatés dans les domaines de la taille de pierre et de la sculpture sur pierre (façades), des décors peints (salles historiques) et des revêtements de paroi textiles (petit foyer),
- les entreprises chargées de l'exécution des travaux, faisant intervenir des métiers aussi divers que tailleurs de pierre, sculpteurs sur pierre, couvreurs, ferblantiers et ferblantiers ornemanistes, conservateurs-restaurateurs, staffeurs, peintres en bâtiment, peintres-décorateurs, spécialistes en stuc-marbre, parqueteurs et restaurateurs de lustres,
- l'unité Conservation du patrimoine architectural de la Ville de Genève,
- l'Office du patrimoine et des sites du Canton de Genève.

Gérer l'imprévu

Un chantier de restauration de cette ampleur est un lieu de dialogue, de confrontation d'idées, d'argumentation, de recherche. Il implique donc une présence importante de tous les intervenants de la chaîne de décision. Par ailleurs, les découvertes imprévues auxquelles il donne inévitablement lieu remettent parfois en question le déroulement initialement planifié des travaux.

Dans les faits, les informations suivent un double mouvement : d'une part, celui de la chaîne de décision proprement dite, qui va des mandataires aux artisans, en passant par toutes les instances de validation intermédiaires (autorités communales et cantonales, experts, chefs d'entreprises et contremaîtres) ; d'autre part, celui par lequel les



informations liées aux événements enregistrés sur le chantier remontent à la direction des travaux, qui en fait alors la synthèse et propose des mesures reprenant le chemin de la réalisation. Ces allers et retours enrichissent les connaissances et permettent, dans le respect des compétences des uns et des autres, la correcte progression du projet.

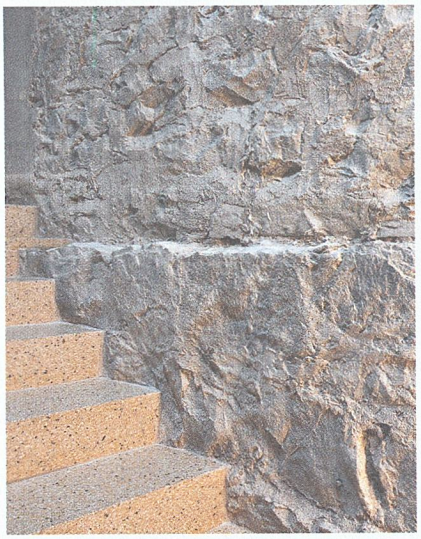
Des conditions contraignantes

Alors même qu'un chantier de restauration présente, par nature, un rythme lent, les délais impartis pour la rénovation-extension du Grand Théâtre se révélaient très serrés.

Il a fallu exécuter simultanément des travaux qui, dans l'idéal, auraient dû s'effectuer de façon indépendante, en étapes dûment échelonnées. Cette situation a généré certains conflits compréhensibles entre intervenants, et nécessité des mesures parfois lourdes pour séparer les différents domaines d'intervention concernés – comme cela a par exemple été le cas pour limiter l'impact de la poussière produite par les travaux en façade sur la restauration du décor des foyers.

Le concept architectural

Qu'il s'agisse de la restauration des salles du XIX[e] siècle, du réaménagement des locaux datant du début des années 1960 ou de la réalisation des extensions nécessaires au bon fonctionnement du Grand Théâtre, tous les travaux exécutés entre 2016 et 2019 s'inscrivaient dans un projet global, destiné à conférer une nouvelle unité à l'édifice, tout en respectant l'identité spécifique des différentes parties dont il se compose.



Organisation spatiale

La création de nouveaux locaux sous le boulevard du Théâtre et la rue Diday (→ p. 108) ainsi que dans les combles de la salle de spectacles (→ p. 103) a permis de réorganiser de façon plus rationnelle les locaux utilisateurs disposés autour de la cage de scène (→ p. 116).

Les architectes ont par ailleurs tiré profit de ces extensions pour établir de nouvelles communications entre les parties postérieure et antérieure du bâtiment, tout en assurant une dissociation absolue des flux visiteurs et utilisateurs.

Ainsi peut-on désormais se rendre de l'entrée des artistes (située sur le boulevard du Théâtre) à la cafétéria du personnel (aménagée au premier sous-sol, sous les espaces d'accueil) sans passer par les couloirs desservant la salle de spectacles, tandis qu'une liaison directe a été créée, au quatrième étage, entre les bureaux groupés autour de la cage de scène et les locaux disposés autour de l'amphithéâtre.

Matérialisation et détails

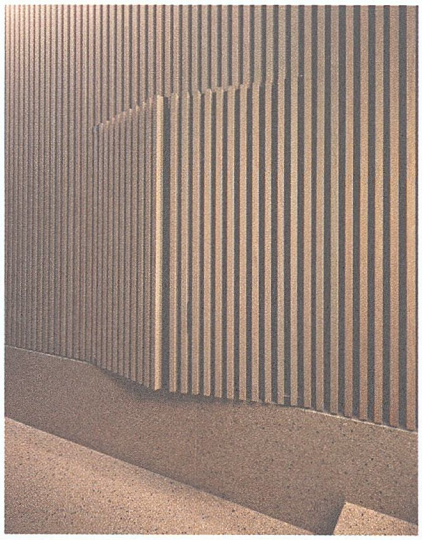
Afin d'assurer la cohérence des différentes interventions, les concepteurs ont apporté une attention toute particulière au choix des matériaux et des couleurs, ainsi qu'aux très nombreux détails qu'il leur a fallu élaborer, tant pour les parties nouvelles que pour celles à rénover.

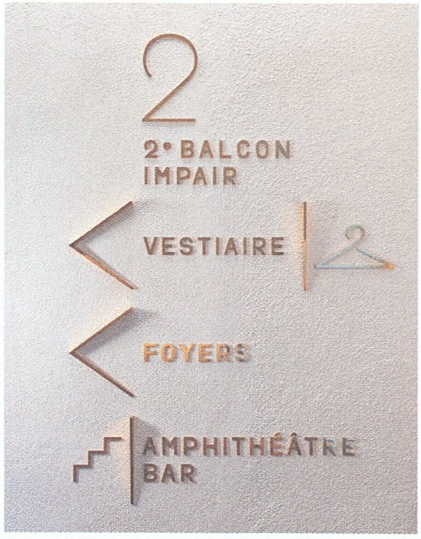
Soucieux de ne pas renchérir sur le décor déjà très abondant des salles historiques, ils ont opté, dans leurs propres aménagements, non pas pour une absence totale d'ornementation, mais pour une certaine abstraction de la dimension décorative. Ainsi ont-ils joué sur la texture spécifique des matériaux mis en œuvre, en privilégiant les surfaces monochromes. Il en résulte un «vocabulaire» formel délibérément restreint, qui n'en permettait pas moins de réagir adéquatement aux différentes situations concrètes.

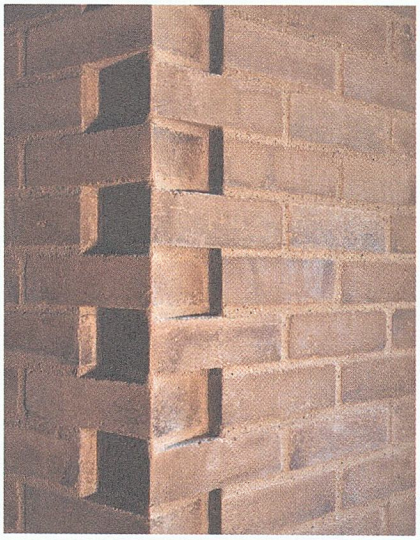
- En sous-sol, les nouveaux murs porteurs en béton apparent ont été réalisés avec le même type de coffrage que celui utilisé lors de la reconstruction de 1958-1962.
- Les cloisons de doublage qui masquent les nombreuses installations techniques intégrées dans les murs ont été réalisées tantôt en lames de bois, tantôt en brique de terre crue, tantôt en plâtre, en fonction du caractère des espaces concernés.
- Les sols qui ne se composent pas de parquet ont été réalisés dans des matériaux d'aspect souvent minéral et présentant des teintes

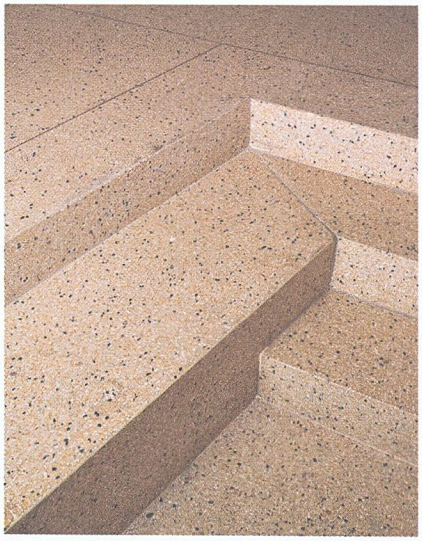
similaires : terrazzo pour les parties publiques et les circulations, mosaïque en grès-cérame pour les vestiaires et les salles d'eau, et résine synthétique pour les circulations des parties destinées aux utilisateurs.

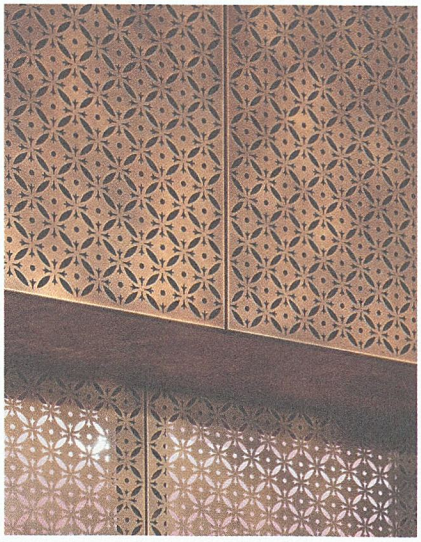
- Les murs peints l'ont systématiquement été en gris clair (RAL 7035) et les plafonds peints, en brun-gris (RAL 8019) ou en blanc.
- Le laiton a été utilisé pour de nombreuses ferrures et éléments de mobilier (poignées de portes, mains-courantes, claustras de l'avant-foyer, comptoirs des trois bars permanents du Grand Théâtre), ainsi que pour la nouvelle signalétique du bâtiment, conçue par des designers genevois.
- Les architectes ont par ailleurs pris le parti de ne pas crépir les anciens murs en moellons enterrés de la partie historique et de sabler les murs en béton intérieurs de la cage de scène, ce qui permet d'identifier les différentes époques de construction et facilite ainsi le repérage au sein de cet édifice parfois labyrinthique.





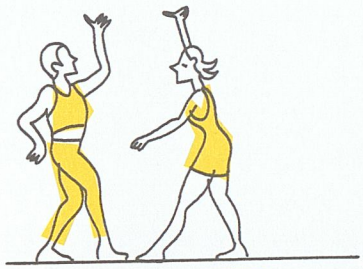






Le concept énergétique et climatique

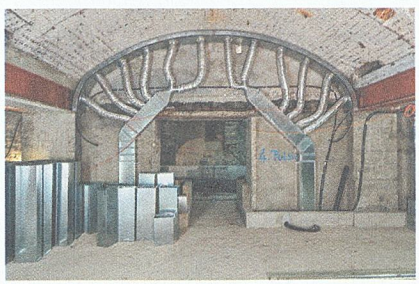
Parmi les quelque 800 bâtiments que possède la Ville de Genève, le Grand Théâtre est l'un des cinq plus grands consommateurs d'énergie. Il s'agissait donc de tirer parti de la rénovation-extension de l'édifice pour en améliorer les performances dans ce domaine, tout en assurant la mise aux normes des différentes installations techniques.

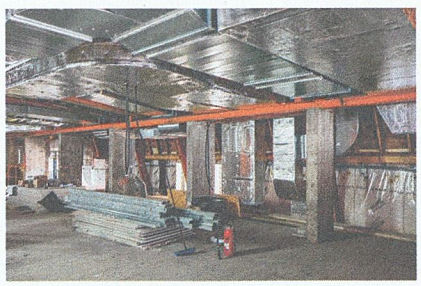


Arts scéniques et consommation énergétique

Sous nos latitudes, l'un des principaux postes de consommation d'énergie d'un théâtre ou d'un opéra sont... les répétitions !

Cela s'explique notamment par le niveau d'habillement souvent assez faible des acteurs, chanteurs, danseurs et autres figurants, dont il arrive même que les costumes se réduisent à... rien !





L'opération se caractérisait par l'ampleur des travaux à réaliser, par la valeur patrimoniale de l'objet (même si celui-ci n'était pas encore classé au début du chantier !), ainsi que par la complexité liée à l'intégration des nouvelles installations dans la substance bâtie existante.

Sur la base du diagnostic établi par le Service de l'énergie de la Ville en matière de chauffage, de ventilation et d'électricité, a été élaboré un concept visant à améliorer la performance énergétique du bâtiment et des installations techniques concernées.

Chauffage et ventilation

Si les locaux de la partie administrative et technique du Grand Théâtre étaient équipés d'un chauffage à l'eau chaude, les espaces majeurs du bâtiment – salle de spectacles, espaces d'accueil, foyers – étaient chauffés, eux, à l'air chaud. De fait, les problématiques du chauffage et de la ventilation étaient intimement liées. Dans ces domaines, le concept retenu repose sur deux éléments principaux :

- la mise en place d'une pompe à chaleur air-eau performante ;
- la rénovation de la ventilation de la salle de spectacles.

Installée dans les nouveaux locaux techniques aménagés sous la rue Diday (→ p. 110), la pompe à chaleur est alimentée par de l'électricité verte, ce qui lui permet de couvrir désormais plus de la moitié des besoins en chaleur et rafraîchissement par de l'énergie renouvelable. Le reste des apports calorifiques est fourni par une chaudière à gaz, système qui couvrait auparavant la totalité des besoins. La pompe à chaleur est dimensionnée de manière à fonctionner toute l'année avec un rendement maximal, la chaudière à gaz n'intervenant ainsi qu'en complément.

En ce qui concerne la ventilation, tous les appareils mis en place dans les années 1958-1962 ont été remplacés par de nouveaux monoblocs double flux, sortes de grandes caisses contenant ventilateurs, batteries de traitement d'air et dispositifs de récupération de chaleur.

La ventilation de la salle de spectacles revêtait bien sûr une importance toute particulière, tant du point de vue de la consommation d'énergie que du confort des spectateurs. Aussi tout le réseau des gaines de distribution d'air a-t-il ici été modernisé jusqu'à la périphérie de la salle (→ p. 101).

Dans la partie classée de l'édifice, tout l'enjeu était d'optimiser les installations techniques en veillant à ce qu'elles restent aussi discrètes qu'auparavant.

Installations électriques

En dehors de la scène et de la salle de spectacles, l'ensemble des installations électriques de l'édifice ont été refaites. L'effort technologique s'est en particulier concentré sur deux éléments :

- d'une part, la rénovation complète de la cabine électrique du bâtiment, située au troisième sous-sol, à l'interface entre le réseau électrique des Services industriels de Genève et le réseau de distribution interne de l'édifice ;
- d'autre part, la modernisation du dispositif d'éclairage du plafond de la salle de spectacles. En effet, si l'éclairage et la machinerie de scène n'ont pas été touchés lors de la récente rénovation (les derniers gros travaux en date remontaient ici à 1997-1998), l'audacieux système d'éclairage du « ciel étoilé » de Jacek Stryjenski a été non seulement rétabli dans son fonctionnement initial, mais encore équipé de luminaires à diodes électroluminescentes (LED) spécialement conçus pour pouvoir aussi être utilisés à des fins scénographiques (→ p. 100).

Par ailleurs, toutes les anciennes lampes à incandescence ou à fluorescence ont été, sur l'ensemble du bâtiment, remplacées par des LED, ce qui a permis de diviser la puissance installée par six, tout en offrant de meilleures performances.

Renforcement de l'enveloppe thermique du bâtiment

La partie historique de l'édifice ayant été classée en 2016, il n'était pas possible d'en modifier les façades. De fait, même les simples vitrages des portes et fenêtres ont ici été conservés et restaurés.

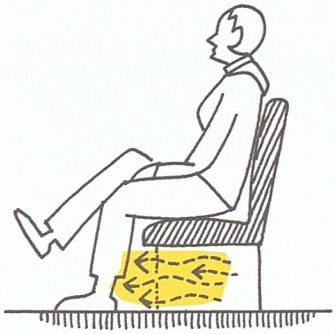
Dans la partie postérieure du bâtiment, en revanche, les fenêtres ont été remplacées par de nouvelles menuiseries munies de doubles vitrages isolants, et l'isolation des façades a été renforcée, par l'intérieur, partout où cela se révélait possible.

En outre, les toitures du bâtiment ont été intégralement rénovées et, à cette occasion, dotées d'une isolation thermique – et phonique – performante (→ p. 122).

Enjeux d'exploitation

Bien que la Ville ait souhaité limiter autant que possible les nouveaux équipements introduits dans le bâtiment, la récente rénovation-extension a donné lieu à une forte augmentation des installations techniques et des prestations fournies – ce qui ne fait qu'accroître l'importance d'une bonne exploitation.

À cet égard, les nouvelles possibilités de commande et de monitorage faciliteront beaucoup les tâches de gestion et de maintenance.



Qu'est-ce qu'une pompe à chaleur ?

Le principe d'une pompe à chaleur consiste à transférer de l'énergie thermique d'un milieu à basse température (sol, eau, air) à un milieu où la température est plus élevée (bâtiment).

Celle du Grand Théâtre est une pompe air-eau, qui soutire donc de l'énergie à l'air extérieur pour la transmettre à l'eau du système de chauffage.

Elle permet d'ailleurs de produire aussi bien du chaud (chauffage pendant la saison froide) que du froid (rafraîchissement pendant la saison chaude). Dans le cas des locaux chauffés ou rafraîchis à l'air, ce dernier est lui-même réchauffé ou refroidi par l'eau du système hydraulique.

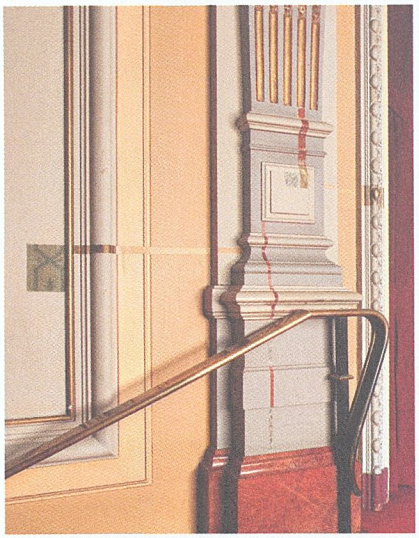
Le coefficient de performance d'une pompe à chaleur correspond au rapport entre la quantité d'énergie qu'elle produit et celle qu'elle consomme.

Les principes de conservation-restauration

Conserver au maximum la substance historique en évitant, dans toute la mesure du possible, d'altérer les couches ou éléments encore préservés du décor original : tel est le principe fondamental qui a présidé aux récents travaux dans les salles du Grand Théâtre épargnées par l'incendie de 1951.

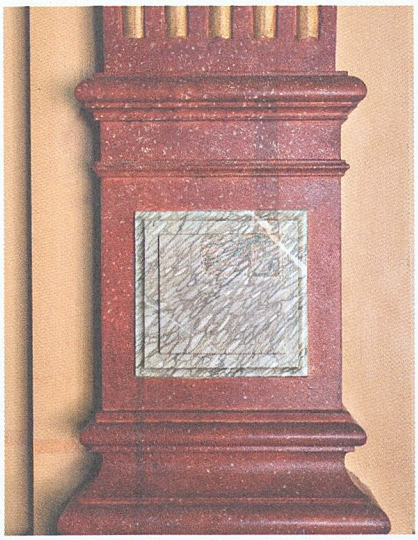
Lorsque le décor du XIX[e] siècle était encore visible en tant que tel – comme c'était notamment le cas pour une part importante du grand foyer, au premier étage (→ p. 83) –, les restaurateurs d'art l'ont soigneusement nettoyé, conservé et restauré.

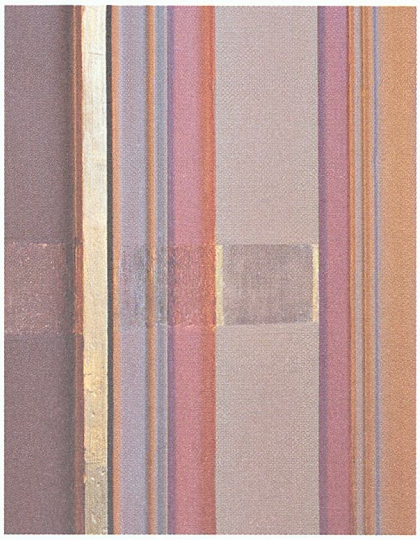
En de nombreux endroits, cependant, ce n'est plus le décor d'origine que l'on voyait : certains éléments en avaient été en tout ou partie détruits – comme c'était notamment le cas dans les espaces d'accueil (→ p. 56) et l'atrium (→ p. 64), au rez-de-chaussée –, tandis que d'autres, qui avaient subsisté, avaient été recouverts d'une ou plusieurs couches de peinture ou de plâtre lors de campagnes de rénovation antérieures (notamment entre 1958 et 1962), comme c'était le cas dans les escaliers monumentaux (→ p. 70), l'avant-foyer (→ p. 76) ou l'ancien buffet (→ p. 93).

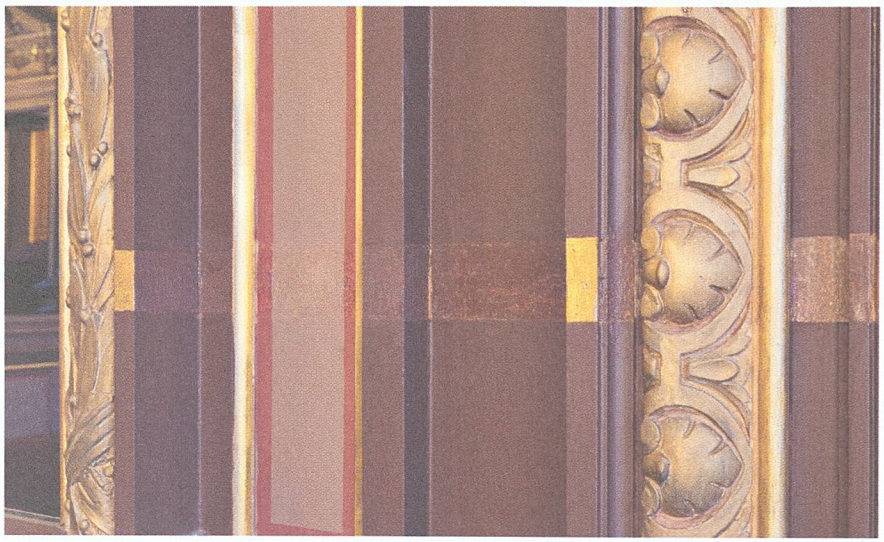


Comment convenait-il dès lors de procéder ? Lorsque l'ancien décor était recouvert de couches plus récentes, il s'agissait, dans la mesure du possible, de le dégager et de le restaurer également. Dans certains cas, toutefois, la remise au jour intégrale des surfaces d'origine aurait nécessité un investissement – en temps et en argent – par trop considérable. La stratégie retenue a donc consisté, dans ce cas de figure, à dégager et restaurer des bandes ou surfaces plus ou moins étendues et, sur la base de ces zones-témoins, comme on les appelle, à reconstituer le reste du décor en surpeint – c'est-à-dire en le repeignant par-dessus les couches qui recouvraient déjà l'original.

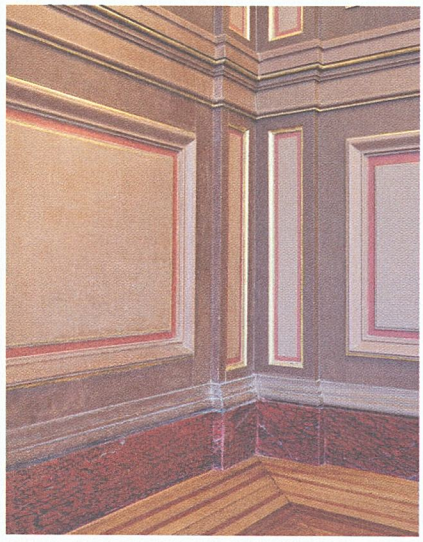
Alors que les travaux de conservation-restauration ont été effectués par des restaurateurs d'art, la reconstitution du décor d'après les







zones restaurées – ou, en l'absence de témoins d'origine, sur la base d'autres sources d'information comme, par exemple, des photographies d'époque – a été assurée par des peintres-décorateurs et des entreprises de peinture, staff et plâtrerie.



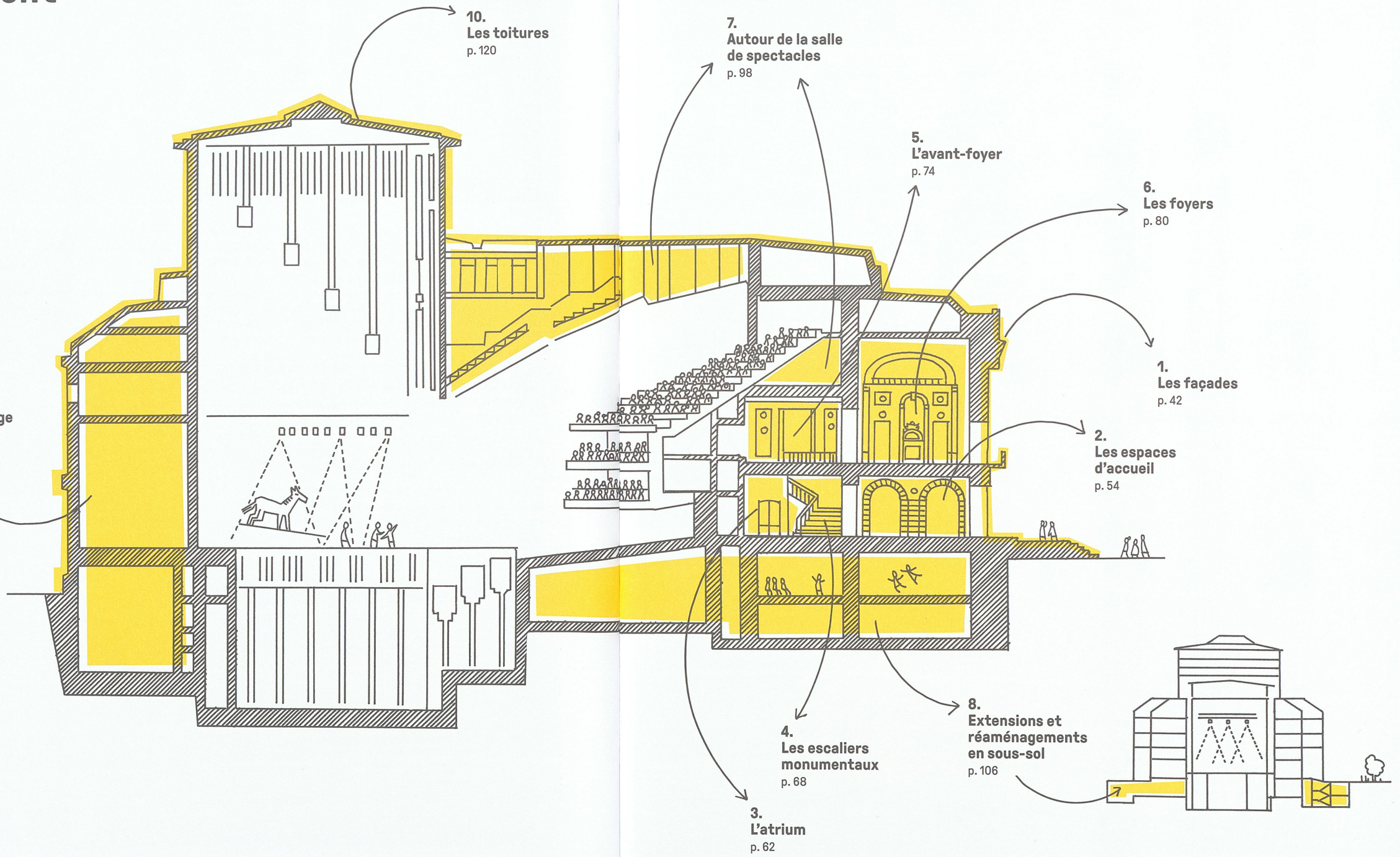
Si l'objectif général était donc de restituer le plus fidèlement possible le décor historique, le travail des différents corps de métiers impliqués a été guidé par d'autres principes encore, notamment :

- celui de la réversibilité des interventions, voulant que les couches appliquées lors des travaux puissent plus tard – dans toute la mesure du possible – être éliminées sans que cela entraîne la destruction de la substance d'origine, et
- celui voulant que l'on puisse distinguer les parties de décor reconstituées des parties originales conservées et restaurées.

Il s'agissait en outre, pour les professionnels, de tenir compte de la patine qui s'était formée, avec le temps, sur les surfaces à traiter, et de veiller à ce que ces dernières, une fois nettoyées, ne produisent pas un effet trop vif ou trop « neuf », et s'accordent toujours avec le reste du décor. On parle à cet égard d'intégration.

Eu égard à ces multiples exigences, toutes les décisions importantes ont été prises sur la base d'échantillons réalisés par les professionnels et validés par la commission chargée du suivi des travaux.

Parcours à travers le bâtiment



10.
Les toitures
p. 120

7.
Autour de la salle de spectacles
p. 98

5.
L'avant-foyer
p. 74

6.
Les foyers
p. 80

1.
Les façades
p. 42

2.
Les espaces d'accueil
p. 54

9.
Autour de la cage de scène
p. 114

4.
Les escaliers monumentaux
p. 68

8.
Extensions et réaménagements en sous-sol
p. 106

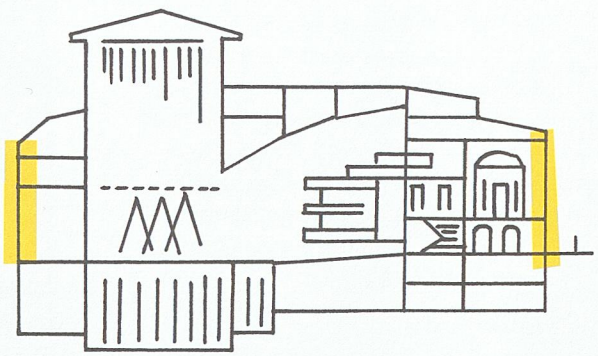
3.
L'atrium
p. 62

TRAGEDIE
POESIE LYRIQUE
COMEDIE

1.

Les façades

Pierre de taille et simili-pierre



Des pierres ravivées

La façade principale du Grand Théâtre domine la place Neuve. Comme dans celle d'un palais classique – le bâtiment n'est-il d'ailleurs pas le palais de l'art lyrique ? –, tout est mis en œuvre pour souligner la symétrie de la composition. Ni les façades en pierre de taille de la partie historique de l'édifice, ni celles en simili-pierre de la partie reconstruite après l'incendie de 1951 n'avaient plus été rénovées depuis près de six décennies. Lors de la récente restauration, tailleurs de pierre et sculpteurs les ont pleinement remises en valeur.

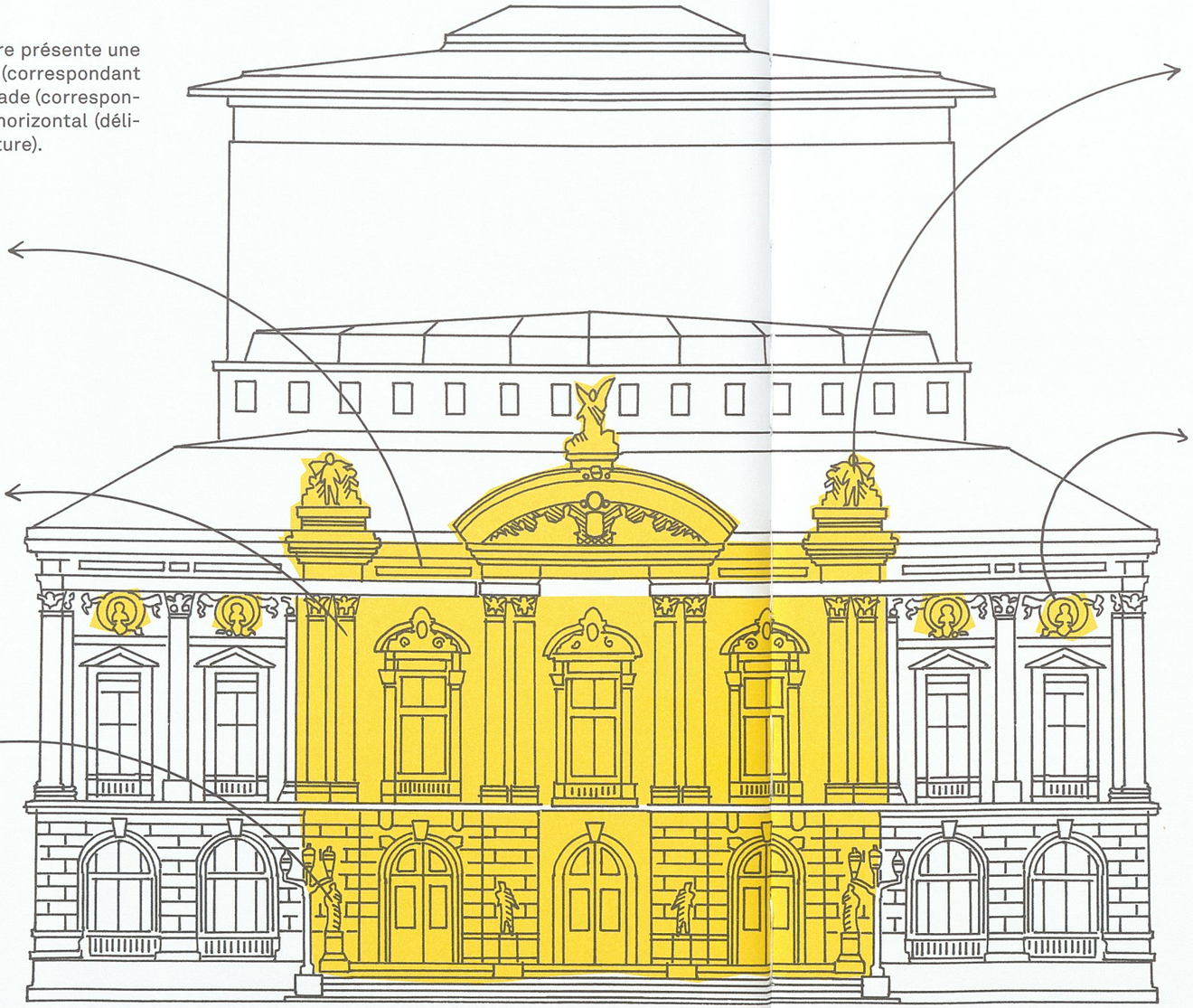
Une composition classique

La façade principale du Grand Théâtre présente une composition tripartite, avec un socle (correspondant au rez-de-chaussée), un corps de façade (correspondant à l'étage) et un couronnement horizontal (délimitant l'élévation par rapport à la toiture).

Au niveau du **couronnement**, la frise est rythmée par des panneaux sculptés entre lesquels luisent trois inscriptions dorées gravées dans le marbre rouge : « Tragédie », « Poésie lyrique » et « Comédie ».

À l'**étage**, quatre paires de colonnes jumelées monumentales encadrent les trois portes-fenêtres à colonnettes, fronton sculpté et balcon de l'avant-corps, qui sont celles du grand foyer.

Au **rez-de-chaussée**, les trois portes d'entrée sont flanquées de quatre grandes statues représentant, de gauche à droite, le *Drame* (Joseph Massarotti, 1844-1892), la *Danse* (Antoine Custor, 1850-1918), la *Musique* (Jules Salmson, 1823-1902) et la *Comédie* (Charles Iguel, 1827-1897).



La **partie centrale** de la façade forme un avant-corps, c'est-à-dire qu'elle s'avance légèrement par rapport aux parties latérales.

Cet avant-corps est lui-même surmonté, aux extrémités, par deux groupes d'angelots sculptés par Charles Iguel, symbolisant la composition des œuvres musicales et dramatiques, et, au centre, par un majestueux fronton aux armoiries de la Ville de Genève, au sommet duquel se dresse l'imposante statue ailée du *Génie des Arts*, due à Antoine Custor.

Les **parties latérales** de la façade principale, plus sobres que l'avant-corps, ne sont rehaussées que par les bustes qui se détachent au sommet des travées de fenêtres – motif qui fait d'ailleurs retour sur les deux façades latérales.

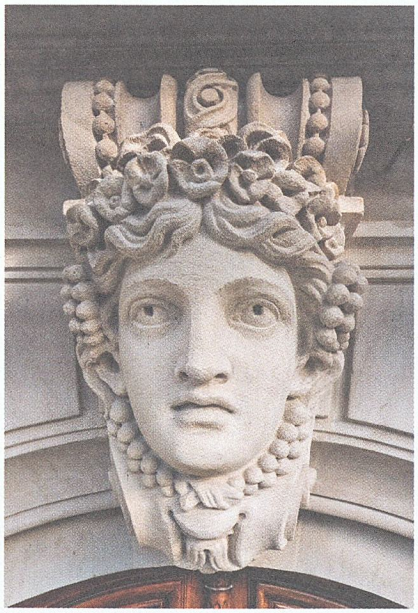
Les huit bustes en question sont ceux :

- en façade principale, de Beethoven (Pierre Adolphe Berteault ?), de Meyerbeer (Hugues Bovy, 1841-1903), de Boieldieu et de Mozart (Charles Iguel) ;
- sur le boulevard du Théâtre, de Weber (Joseph Antoine Custor, 1825-1892, et/ou Antoine Custor) et de Rousseau (Frédéric Dufaux, 1852-1943) ;
- sur la rue Diday, de Rossini (Hugues Bovy) et de Donizetti (Charles Louis Menn, 1822-1894).

Les noms cachés

Lors de la récente restauration, on s'est aperçu que les socles des huit bustes avaient été tournés à 180 degrés lors de précédents travaux, de sorte que les noms gravés des compositeurs représentés sont désormais invisibles…

Sans doute la face concernée de ces socles aurait-elle dû faire l'objet d'une rénovation jugée, à l'époque, trop onéreuse. Compte tenu des contraintes et priorités du récent chantier, on a renoncé, cette fois encore, à corriger ce curieux état de choses.



Un décor richement sculpté, mais peu coloré

À Genève, cette « Rome protestante » longtemps hostile aux images, l'activité des sculpteurs est restée très limitée jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Il a même fallu attendre le dernier tiers du XIX[e] siècle pour que la ville, toujours plus cosmopolite, rivalise d'ambitions artistiques avec les grandes capitales européennes. La réalisation du nouveau Théâtre et de son riche décor s'inscrit dans ce contexte d'émulation.

Malgré toutes ses moulures et sculptures, pourtant, la façade du Grand Théâtre conserve une certaine retenue, qui résulte notamment d'un usage de la couleur beaucoup plus modéré qu'à l'intérieur du bâtiment. En matière de polychromie, Jacques-Élisée Goss avouait lui-même avoir craint, ici, de « faire un effet trop bruyant ». Le souci de conférer une expression relativement discrète à l'édifice dans l'espace public a donc prévalu.

Matériaux mis en œuvre

Les façades du Grand Théâtre se composent de plusieurs types de pierre. Conformément au principe voulant qu'en maçonnerie, les matériaux soient mis en œuvre en allant du plus dur au plus tendre, le perron d'entrée et le soubassement de l'édifice ont été construits en calcaire dur du Jura, tandis que les parements de fond de mur, les pilastres d'angle et toutes les parties ouvragées en fond de façade l'ont été en molasse, un grès plus tendre – et donc plus facile à tailler – que le calcaire précité.

Certains éléments du décor se composent de ces mêmes matériaux, comme les colonnes jumelées en calcaire dur ou les encadrements et couronnements de baies en molasse; d'autres sont constitués d'autres types de pierre encore, comme les colonnettes en granit rouge, les nombreux cartouches en marbre, ou les sculptures très exposées aux intempéries, exécutées en calcaire tendre.

Dès la fin du XIX[e] siècle, l'usage s'est répandu, dans la région genevoise, de remplacer les parties en molasse dégradées par de la pierre de Morley, provenant du nord-est de la France. C'est ce qui s'est produit, dès les travaux de réfection effectués en 1909, puis en 1915, pour de nombreux éléments de façade du Grand Théâtre.

Dans les années 1980, toutefois, on a pris conscience de l'importance de préserver autant que possible l'identité originelle des édifices patrimoniaux, ce qui a conduit les restaurateurs à privilégier, pour les parties de façade en molasse, le recours à une pierre de même genre. Aussi a-t-on utilisé, pour les réfections ponctuelles effectuées à partir de cette époque sur les façades du Grand Théâtre, de la molasse fribourgeoise.

Quant aux façades des parties détruites par l'incendie de 1951, elles ont été reconstruites en simili-pierre de très bonne facture, à l'exception des parements de fond de mur du rez-de-chaussée, exécutés en molasse, ainsi que de la tour de scène et de la partie émergente de la salle, réalisées en béton apparent (→ p. 119).

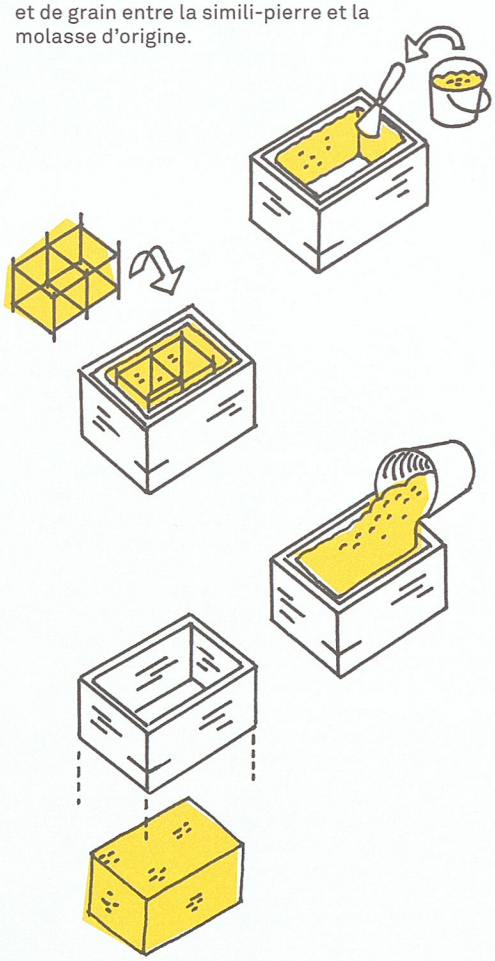
Qu'est-ce que la simili-pierre ?

Un élément de maçonnerie en simili-pierre se compose d'un noyau en béton armé et de parements constitués d'agrégats de pierres naturelles.

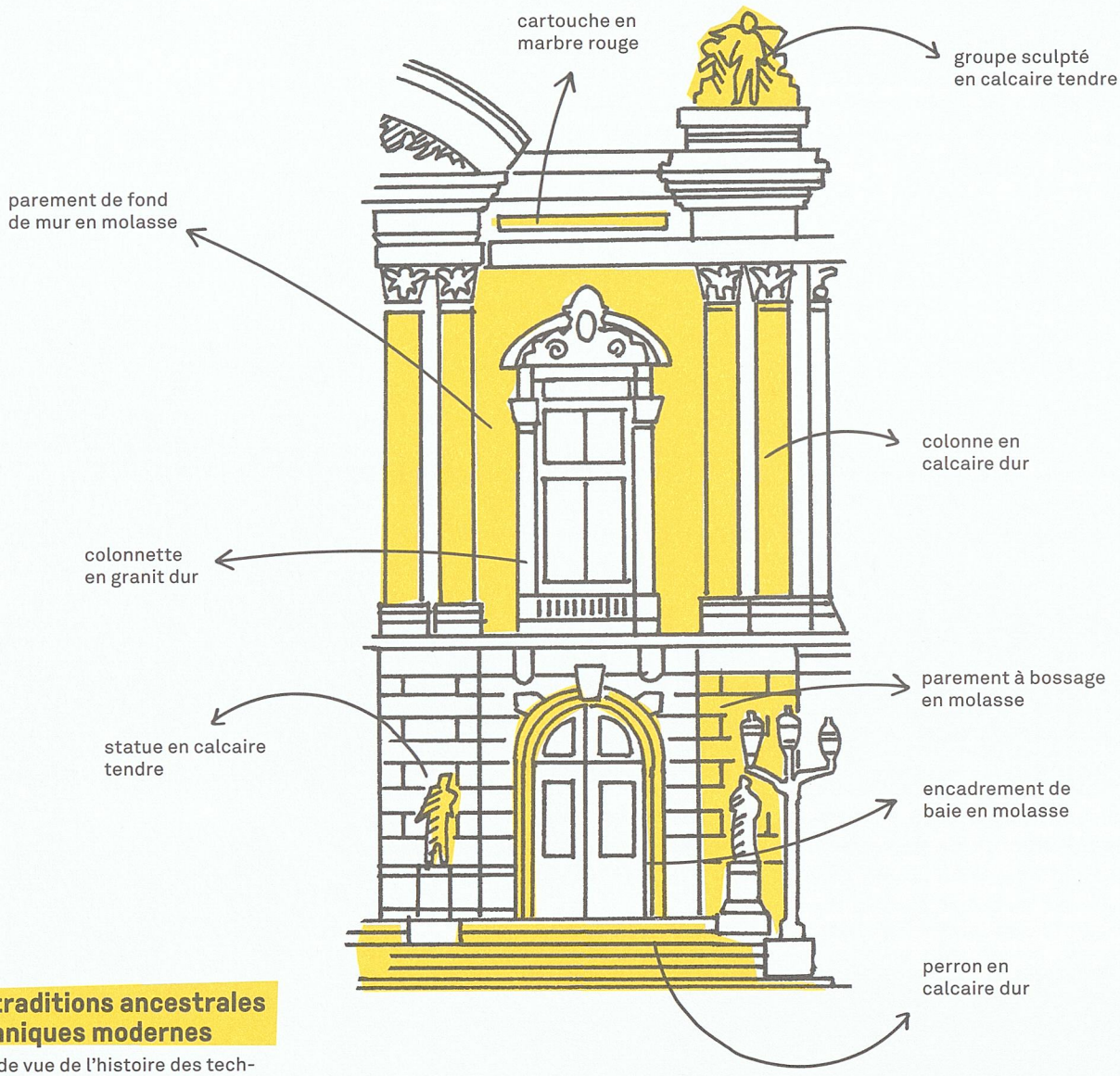
Dans un moule en bois aux dimensions du futur bloc, on enduit les faces destinées à rester visibles avec la « pâte » composée des agrégats et d'un liant hydraulique (chaux ou ciment), puis, avant que le béton de parement n'ait durci – « frais sur frais » –, on coule le béton du noyau.

En rénovation, toute la difficulté consiste à choisir les agrégats dont la couleur se rapprochera le plus, au final, de la pierre naturelle à imiter.

Dans le cas du Grand Théâtre, il existe une remarquable cohérence de teinte et de grain entre la simili-pierre et la molasse d'origine.



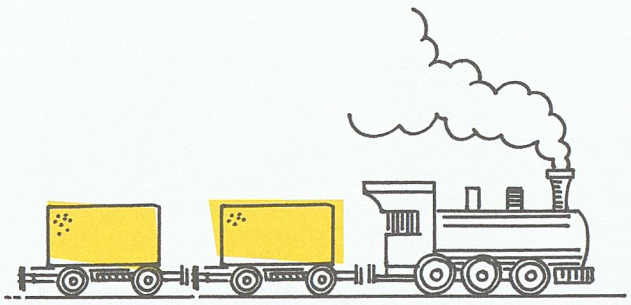
Travée de façade avec les principaux types de pierre utilisés



Entre traditions ancestrales et techniques modernes

Du point de vue de l'histoire des techniques, l'édification du Grand Théâtre se situe à une époque charnière. Ainsi, alors que la construction des façades mobilisait encore les savoir-faire pluriséculaires de nombreux tailleurs de pierre et sculpteurs, la Révolution industrielle commençait d'offrir, avec le développement du machinisme et du chemin de fer (Genève était raccordée au réseau ferroviaire français depuis 1858), de nouveaux moyens d'extraction et de transport de la pierre.

Comme l'illustre bien l'exemple de la pierre de Morley, ces évolutions allaient bientôt permettre d'importer des matériaux provenant de régions de plus en plus éloignées – au détriment des carrières locales...



Les dégradations et leurs causes

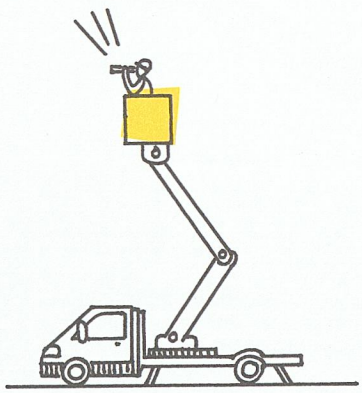
Hormis quelques travaux de réfection ponctuels, ayant notamment porté sur les quatre statues monumentales du perron (en 1991) et celle du *Génie des Arts* (en 2006), les façades du Grand Théâtre n'avaient plus subi d'interventions de grande ampleur depuis la reconstruction de 1958-1962. De fait, elles présentaient des dégradations de différente nature, dont l'intensité variait selon l'emplacement des éléments touchés et le type de pierre mis en œuvre.

Outre l'encrassement causé en de nombreux endroits par la pollution atmosphérique et les salissures dues aux pigeons, l'entrée du bâtiment avait été, en décembre 2015, souillée à l'huile de vidange par des vandales lors d'une manifestation qui avait dégénéré.

Si certaines parties de façade – notamment celles en calcaire dur – présentaient une usure tout à fait normale, d'autres s'étaient sensiblement détériorées sous l'effet de l'humidité. C'était par exemple le cas de certaines assises en molasse ou en calcaire tendre situées juste au-dessus d'éléments en saillie, qui avaient été rongées par le rejaillissement des eaux de pluie. Une stagnation chronique d'humidité avait par ailleurs érodé de nombreuses tablettes de fenêtres en molasse ou en simili-pierre, ce qui avait parfois favorisé le développement de mousses et autres lichens.

Vue rapprochée

Pour dresser l'état général des façades de l'édifice avant les travaux, les observations ont été effectuées tantôt à l'aide d'une nacelle, tantôt à l'aide de jumelles, tantôt depuis l'intérieur du bâtiment, par les fenêtres.



Du côté est, un important tassement du bâtiment avait causé des fissures perceptibles sur toute la hauteur de la façade, avec, dans certains éléments d'encadrement fracturés, des décalages qui atteignaient plusieurs millimètres.

Dans la partie supérieure des façades, d'importantes dégradations avaient été provoquées par des infiltrations d'eau dues à des ouvrages de ferblanterie mal entretenus, qui n'assuraient plus l'étanchéité requise. Ce phénomène s'observait en particulier au niveau des corniches et frontons en molasse des façades est et sud, où certains ouvrages sculptés avaient subi des pertes de matière irréversibles. Au sommet de la façade nord, construite en simili-pierre, des infiltrations chroniques avaient aussi provoqué des efflorescences – c'est-à-dire des dépôts de sels – blanchâtres particulièrement inesthétiques.

Enfin, diverses altérations étaient dues à des mesures elles-mêmes prises lors de précédentes campagnes de réfection – qu'il s'agisse par exemple de l'emploi de mortiers inadéquats ou de l'application d'une glu anti-pigeons aussi cruelle pour les malheureux volatiles que désastreuse pour les pierres qui en avaient été imprégnées...

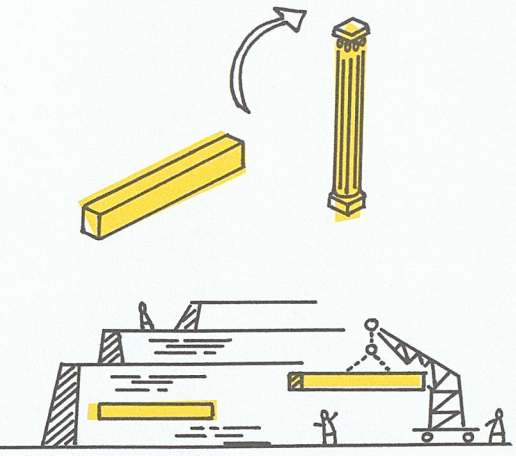
L'art du joint

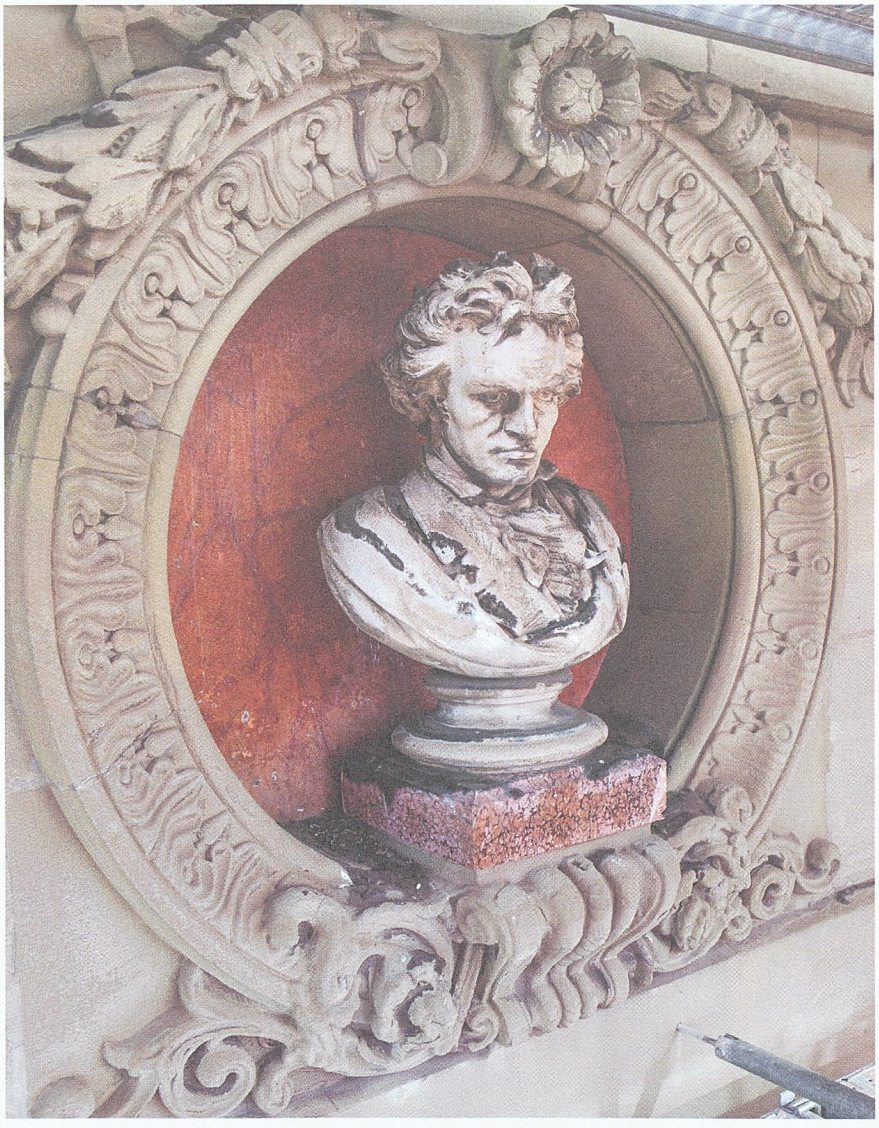
Dans un mur en maçonnerie, le mortier doit être plus tendre que la pierre, et l'épaisseur des joints doit être proportionnée à la masse des pierres qu'ils séparent. Or, les mortiers de ciment utilisés lors de réfections antérieures étaient trop durs pour la molasse, et certains joints – y compris dans les parties en simili – étaient trop minces par rapport aux dimensions des pierres. Il en a résulté des détériorations de gravité variable.

Flagrant délit

Fait remarquable : les fûts des colonnes monumentales de la façade principale ne sont constitués que de deux parties ! Or, comme les bancs – ou strates – des carrières de calcaire dur ne sont en général pas assez épais pour en extraire des pièces d'une telle hauteur, il a fallu se résoudre à mettre en œuvre ces gigantesques blocs avec un lit – c'est-à-dire un sens de sédimentation – à la verticale.

Cette pose « en délit », comme on l'appelle, a l'inconvénient d'induire un risque de fissuration de la pierre – ce qui explique les éclats accidentels, dits épaufrures, que présentaient ponctuellement les cannelures des colonnes.



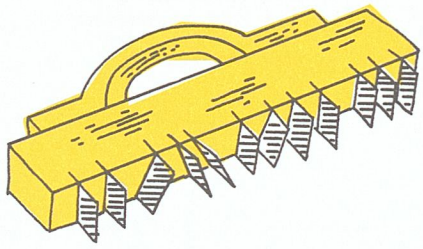


Les travaux de restauration

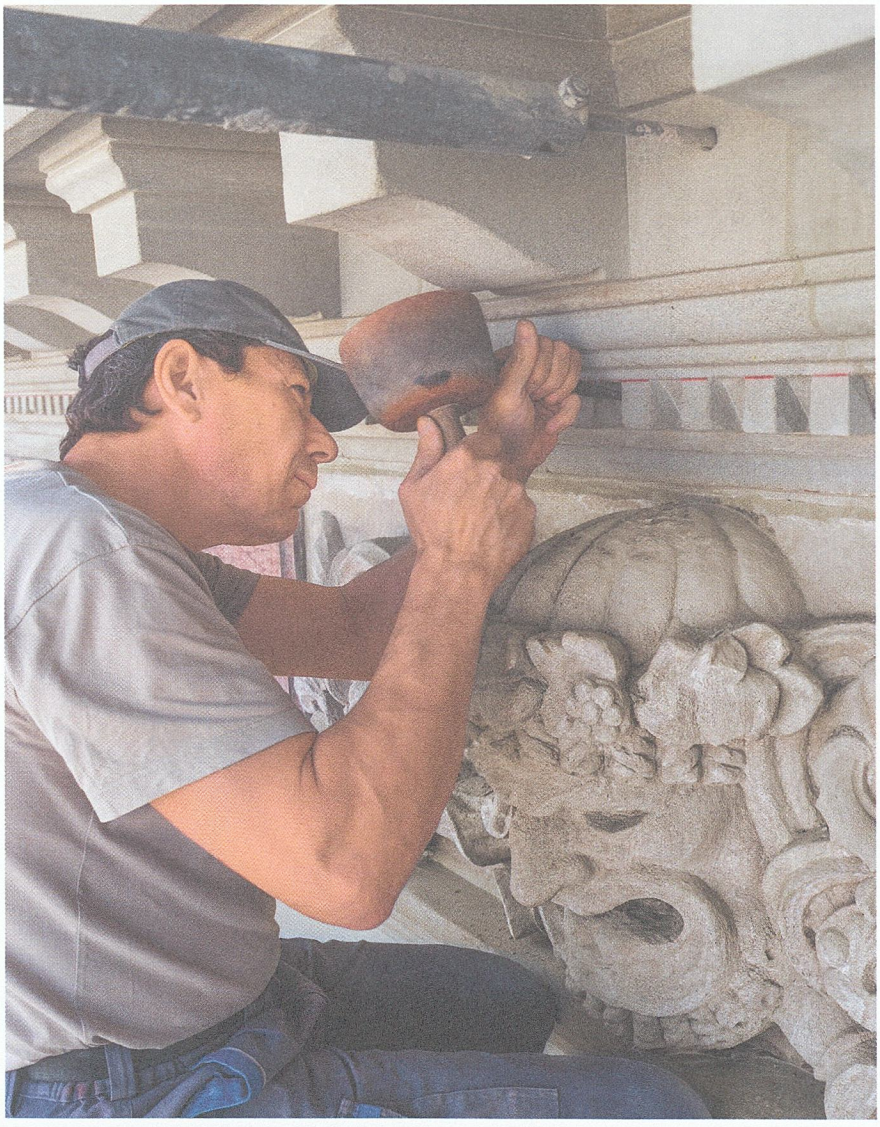
Afin de remédier à ces diverses dégradations et de redonner toute leur prestance aux façades de l'édifice, tailleurs de pierre et sculpteurs ont respectivement appliqué aux maçonneries et aux ouvrages sculptés des traitements différenciés, adaptés aux matériaux mis en œuvre et à la position – plus ou moins exposée – des éléments concernés.

Le nettoyage des façades s'est fait selon deux techniques distinctes. Ainsi les éléments en calcaire dur ont-ils été soumis à un hydrogommage soigné – un procédé plus doux que le sablage, consistant à projeter sur la pierre, à basse pression, un mélange composé de granulats légers (sable ou poudre), d'air et d'eau –, tandis que les éléments en simili-pierre et les éléments ouvragés en molasse et en calcaire tendre – clefs sculptées, bustes, statues du perron, groupes d'angelots, tympans bien préservés – ont subi un simple lavage à la vapeur.

Les éléments en molasse et en calcaire tendre – parements de fond de mur, encadrements de baies, pilastres d'angle, etc. – ont été, eux, ravalés, c'est-à-dire poncés au rabot à molasse et, pour raviver les arêtes



L'un des outils traditionnels du tailleur de pierre : le rabot à molasse



Comment remplace-t-on un élément en pierre dans une façade ?

S'il s'agit de remplacer un élément en pierre dégradé dans une maçonnerie, le tailleur de pierre creuse dans la masse jusqu'à la profondeur voulue, pose la nouvelle pièce sur un lit de mortier, puis remplit les interstices en y coulant, là encore, du mortier. Cette technique est appelée « pose en tiroir ». Si l'élément à remplacer fait saillie sur la façade, il faudra, pour des raisons de stabilité, creuser jusqu'à une profondeur au moins égale à cette même saillie.

S'il s'agit de remplacer une partie d'un ouvrage sculpté, le sculpteur pourra, si nécessaire, fixer la nouvelle pièce au moyen de goujons, c'est-à-dire de tiges en fibres de verre ou en acier inoxydable.

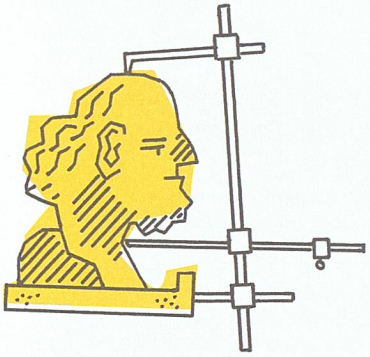
Sauvegarde virtuelle

Au niveau des façades, les sculptures qui risquaient, à terme, de subir des dégradations trop importantes pour pouvoir être une nouvelle fois restaurées ont fait l'objet d'un relevé par scannage tridimensionnel. Cela permettra en tout temps de reproduire tout ou partie de ces œuvres – pour autant bien sûr que ces données soient, elles-mêmes, sauvegardées sur la durée !

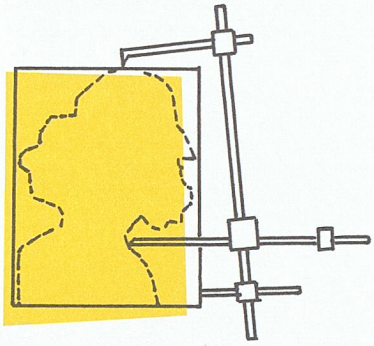
Comment reproduit-on des ouvrages sculptés en pierre ?

Pour reproduire à l'identique un ouvrage sculpté en pierre, on se sert d'un pantographe de sculpteur. Cet instrument en forme de T renversé est d'abord ancré en trois points fixes sur le modèle, tandis que des tiges réglables reliées au bras vertical permettent de positionner une longue pointe à un endroit bien précis (par exemple au bout du nez d'un buste).

Le pantographe est ensuite accroché par les mêmes points fixes au bloc à sculpter. La pointe, qui glisse dans un manchon, bute alors contre le bloc jusqu'à ce que la masse ait été creusée à la bonne profondeur – celle que la pointe ne peut pas dépasser. Pour pouvoir reproduire le modèle avec la fidélité voulue, il faut souvent répéter l'opération des centaines de fois.



Modèle



Bloc à sculpter

émoussées, à la pierre ponce. La suppression de la couche pulvérulente et le lissage de la pierre ayant pour effet de diminuer la porosité du matériau et, partant, la quantité d'humidité qu'il absorbe, les parties ainsi traitées se saliront et se dégraderont désormais moins rapidement.

Les éléments qui avaient subi des pertes de matière ponctuelles – par exemple des épaufrures – ont fait l'objet de rhabillages au mortier, la composition de ce dernier ayant été chaque fois adaptée, afin d'assurer l'harmonie des teintes, au matériau de la pièce à restaurer.

Quant aux éléments trop détériorés pour être rhabillés, ils ont été réparés à l'aide d'empiècements de même pierre posés à joints serrés, ou alors remplacés par de nouvelles pièces réalisées à l'identique, soit dans le même matériau, soit dans une pierre différente, mais d'aspect semblable. Cette dernière solution a par exemple été retenue pour certains éléments très dégradés en molasse ou en calcaire tendre, auxquels ont été substituées de nouvelles pièces massives en molasse fribourgeoise ou – notamment au niveau du fronton principal – en grès dur saint-gallois.

Outre les éléments en pierre ou simili-pierre proprement dits, il s'agissait aussi de rénover les joints des maçonneries et des ouvrages sculptés. Pratiquement complet pour les parties en calcaire dur, en molasse et en calcaire tendre, ce rejointoiement a pu rester plus ponctuel pour celles en simili-pierre. Des joints en mastic souple ont par ailleurs été posés, afin d'assurer une meilleure étanchéité, entre les encadrements de baies en pierre et les menuiseries (portes et fenêtres).

Le traitement des fissures dues à des tassements a consisté à y injecter un coulis de mortier après les avoir légèrement élargies, puis à procéder à une finition rabotée. En cas de risque d'affaissement, la liaison entre les parties disjointes des couvrements de baies fissurés a été rétablie au moyen de goujons scellés.

Enfin, des filets anti-pigeons remplacent désormais avantageusement la glu qui avait causé tant de dégâts.

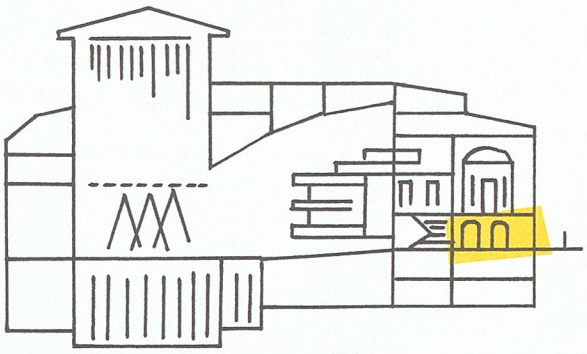
WÜRTH
W1/30

CIMBALI

2.

Les espaces d'accueil

Vestibule, billetterie, café



Les premières notes d'un crescendo décoratif

Depuis le perron de la place Neuve, les trois portes d'entrée du Grand Théâtre donnent accès à un vaste vestibule de caractère très minéral. Cette relative austérité ne vise qu'à intensifier la progression dont le public est invité à faire l'expérience en allant, lors de sa visite, de la décoration la plus sobre à la plus somptueuse. Tels des détectives, les conservateurs-restaurateurs, staffeurs et peintres-décorateurs des espaces d'accueil ont croisé toutes les sources d'information disponibles pour recréer, en collaboration avec maître d'ouvrage et architectes, un décor dont il ne subsistait souvent que des fragments.

Initialement conçu pour contenir jusqu'à 600 personnes, le grand vestibule central communique, à ses extrémités, avec deux salles de plan carré. Celle située à l'ouest, dite autrefois «petit vestibule», sert aujourd'hui de billetterie. Dotée d'un accès direct depuis le boulevard du Théâtre, elle communiquait jadis avec l'entrée réservée aux spectateurs arrivant en voiture. Le petit vestibule formait donc une unité fonctionnelle avec le grand – unité qui se retrouvait aussi dans le traitement plutôt sévère du décor.

Il en allait autrement de la pièce occupant l'angle sud-est du bâtiment, où était – et est encore – aménagé le café du Grand Théâtre. Ici, en effet, une décoration plus riche et des tons plus chauds donnaient aux visiteurs un avant-goût de ce qui les attendait dans les foyers de l'étage.

Grand vestibule et billetterie

Un opéra, on le sait, ne fonctionne pas que pendant les représentations. Indépendamment même de la préparation des spectacles et de l'administration de l'institution, la billetterie du Grand Théâtre est ouverte au public six jours sur sept, et les foyers du premier étage accueillent régulièrement des manifestations de différente nature. De fait, la rénovation des espaces d'accueil n'avait pas seulement pour enjeu de recréer aussi fidèlement que possible le décor d'origine, mais aussi de gérer spatialement l'accessibilité variable des salles historiques de l'édifice, tout en répondant aux exigences applicables en matière de protection incendie.

Portes coupe-feu

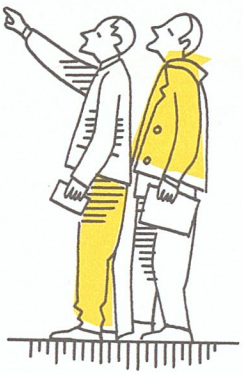
Dans le vestibule, les cinq arcades qui font face aux trois portes d'entrée du bâtiment étaient occupées, avant les récents travaux, par des portes vitrées transparentes. Or, des photographies d'époque montraient que les portes d'origine étaient en bois sombre. Les architectes ont dès lors proposé de nouvelles portes coupe-feu entièrement opaques, qui indiquent, selon qu'elles sont ouvertes ou fermées, si les autres espaces de la partie antérieure du Grand Théâtre – atrium, foyers, salle de spectacles – sont accessibles au public ou non.

Afin de ne pas multiplier les matériaux mis en œuvre, les architectes ont conçu ces nouvelles portes en noyer – bois dont étaient déjà faites les fenêtres des salles historiques. Tous les battants de portes et les tympans qui les surmontent se composent ainsi – de part et d'autre d'une

couche médiane incombustible – de lames de noyer verticales travaillées à la gouge, qui participent au décor non par des ornements supplémentaires, mais, de façon plus abstraite, par leur texture et leur rythme. Les vantaux sont en outre dotés de barres anti-panique verticales en laiton dit « délabré » – un alliage attaqué à l'acide que les architectes ont employé, comme on le verra encore, dans de nombreux autres éléments d'aménagement au sein du bâtiment.

Décor et mobilier

Dans le vestibule, les restaurateurs d'art ont mis au jour et restauré, sur une portion de mur comprise entre deux arcs de portes (écoinçon), une imitation de marbre datant de l'époque de la construction, ainsi que la silhouette de l'une des consoles décoratives sur lesquelles reposaient autrefois les poutres (solives) du plafond. Sur cette base, les décorateurs ont reconstitué les faux-marbres peints sur tout le pourtour du



Élément déclencheur

Quand les travaux de restauration de la partie historique du Grand Théâtre ont commencé, en 2016, ils étaient censés se limiter aux grands escaliers et aux salles du premier étage.

Lorsque les architectes ont toutefois fait mettre au jour la structure des arcades séparant le vestibule du hall attenant (atrium) pour déterminer comment fixer les nouvelles portes coupe-feu, il est apparu que le décor original des pièces du rez-de-chaussée était peut-être, lui aussi, suffisamment conservé pour être reconstitué – ce que des sondages et dégagements complémentaires ont ensuite confirmé.

C'est donc en cours de chantier qu'a été lancée une seconde procédure d'appel d'offres pour la rénovation des espaces d'accueil et de l'atrium.

Des exigences contradictoires

Comme c'est souvent le cas dans les édifices historiques, les exigences de la protection incendie entraient en conflit, dans les espaces d'accueil du Grand Théâtre, avec celles de la conservation du patrimoine.

Des compromis ont donc été recherchés, en collaboration avec le Service de la police du feu, pour améliorer la sécurité incendie sans renoncer à reconstituer le plus fidèlement possible, au niveau des plafonds, le décor mouluré d'origine.

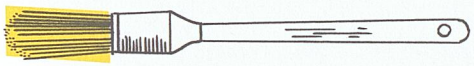
Peindre du (faux) marbre

Une fois les fonds préparés, les peintres-décorateurs ont exécuté les faux-marbres selon la méthode « Van der Kelen », enseignée au prestigieux Institut supérieur de peinture de Bruxelles.

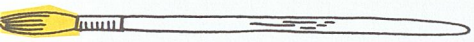
La première étape a consisté à réaliser une ébauche à l'huile, c'est-à-dire à peindre le « fond » du marbre d'après les couleurs de la portion restaurée.

La seconde étape a consisté à réaliser, à l'huile également, un glaçage destiné à homogénéiser l'ensemble, avant de reconstituer les veinures colorées.

Au terme de ces opérations, toutes les surfaces ont été recouvertes d'un vernis de protection transparent.

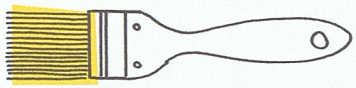


brosse à glacer



pinceau à marbrer

chiqueteur



queue-de-morue

vestibule et de la billetterie, et les staffeurs ont réalisé, d'après les anciennes photographies disponibles, des moulages en plâtre de toutes les consoles du vestibule. Celles de la billetterie, de forme un peu différente, n'ont en revanche pas été recréées, mais la trace de l'une d'elles se détache très nettement sur la paroi nord du local.

Au niveau des plafonds, les travaux de lessivage des anciennes surfaces peintes ont révélé l'existence de fissures plus ou moins importantes, ce qui a incité les décorateurs à recouvrir l'ensemble des plafonds d'un papier spécial destiné à prévenir la formation de nouvelles fissures à l'avenir.

Une fois les moulures en staff reconstituées, les plafonds ont été enduits d'une peinture à l'huile émulsionnée à l'eau, choisie pour son odeur discrète, son séchage rapide et ses qualités écologiques. Pour donner cependant plus de relief à cette décoration monochrome, certaines parties des consoles, des solives et des encadrements des compartiments de plafond ont été patinées à la peinture à l'huile traditionnelle.

Tandis que l'ancienne lustrerie des espaces d'accueil a cédé la place à de classieuses suspensions à boules en laiton et tubes LED dues à un designer grec, les architectes ont conçu, pour la billetterie et le café, deux élégants meubles de forme circulaire, qui se démarquent de la substance historique par l'abstraction de leur dessin et leur position centrale, entièrement détachée des murs.

Le café

Le Café de la Plage, ainsi qu'a été rebaptisée la buvette du Grand Théâtre depuis sa dernière mue, est directement desservi, via un monte-plats intégré au bar, par les cuisines aménagées au premier sous-sol. Ici, l'aspect minéral du sol et des arcades est tempéré par les tons rouges et bruns des murs et du plafond.

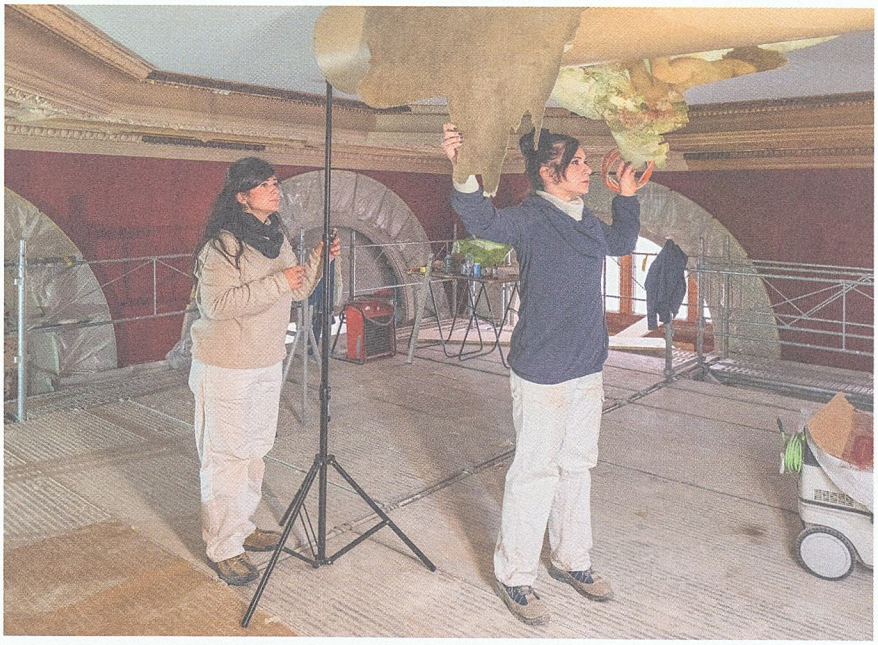
Décor mural

Le résultat est à s'y méprendre : à la différence du vestibule et de la billetterie, où les arcades et les pans de mur qui les séparent sont en vraie molasse, ceux du café se composent, en majeure partie, de doublages en plâtre sur lesquels est peinte une imitation de pierre. Lors de la réfection de ce décor datant du début des années 1960, les décorateurs ont utilisé, en raison de son grain plus rugueux, une peinture silicate – donc minérale – en principe destinée à l'extérieur, sur laquelle ils ont ensuite appliqué, pour obtenir un effet plus authentique, une patine nuancée.

Quant aux écoinçons, il a été décidé, en l'absence de témoins d'époque, de les peindre dans un rouge uni « inventé », avec une peinture silicate d'aspect mat.

Plafond

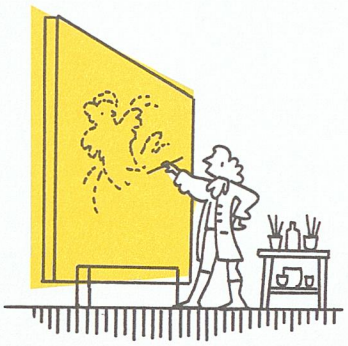
Au niveau du plafond, les travaux de déplâtrage ont donné lieu à une découverte réjouissante : celle d'un fragment de l'ancienne toile marouflée – c'est-à-dire fixée au moyen d'une colle forte – qui occupait à l'origine le grand compartiment octogonal central. Une fois ce précieux vestige déposé avec soin par les restaurateurs d'art en vue de sa réfection en

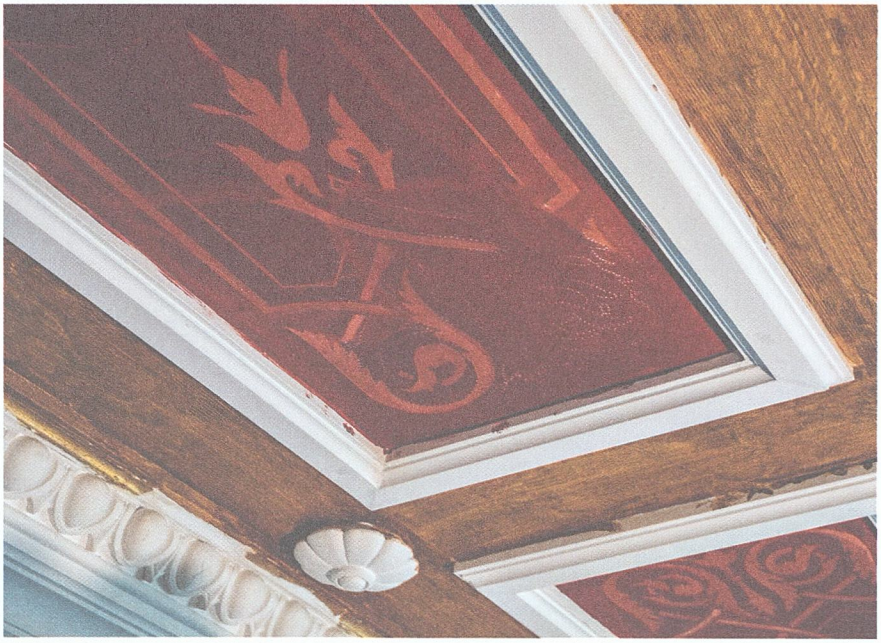


Trois angelots

De la toile qui ornait jadis l'octogone du plafond, on sait qu'elle était l'œuvre du peintre français Luigi Loir. On ignore toutefois quel en était le sujet.

L'unique fragment conservé, où trois angelots s'ébattent sur un fond de ciel, laisse ici libre cours à l'imagination du spectateur.





atelier, les décorateurs ont lissé toute la surface du compartiment et, une fois le fragment peint remis en place, ils ont exécuté un faux-ciel tout en nuances, dont les teintes, quoique distinctes, s'harmonisent avec celles de la toile.

Sur le pourtour du plafond, les staffeurs ont reconstitué les parties endommagées ou manquantes des moulures et ornements sculptés, tandis que les décorateurs ont recréé les décors peints en se basant sur les analyses réalisées par les conservateurs-restaurateurs. Car si ce que l'on prend pour de la vraie pierre sur les murs n'en est pas, ce que l'on prend pour du vrai bois au plafond n'en est pas davantage. On trouve même ici, sur les supports en staff, deux imitations de bois différentes : la plus claire simulant un chêne moyen, la plus foncée un très vieux bois (ponctuellement rehaussé de dorures à la feuille sur la couronne de feuilles encadrant l'octogone).

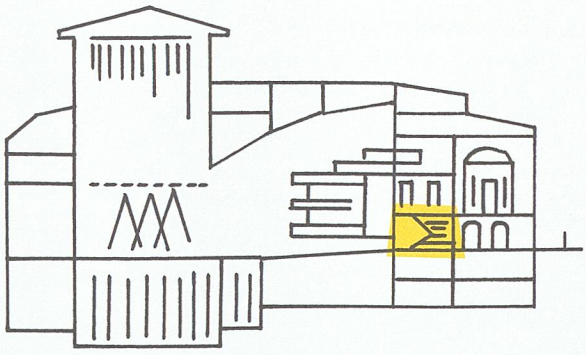
Enfin, les compartiments rectangulaires et triangulaires situés à la périphérie du plafond ont été repeints à la peinture silicate rouge, les motifs d'origine ayant été reproduits, lorsqu'ils existaient encore, au moyen de chablons (terme régional synonyme de pochoir).

Peindre du (faux) bois

Les faux-bois imitant le chêne ont été, eux aussi, réalisés selon la méthode « Van der Kelen ».

Les tons qui ont été utilisés pour le premier glacis et le reglaçage à l'huile sont le blanc, la terre d'ombre naturelle, la terre d'ombre brûlée et une pointe de bleu outremer. La maille – c'est-à-dire l'ensemble des « taches » qui interrompent les veinures du bois – a été exécutée « à l'enlevé », à savoir par élimination de la peinture à l'aide d'un drap de billard.

3.
L'atrium



Un jeu raffiné entre vrai et faux

Antichambre de la salle de spectacles, le hall auquel on donne aujourd'hui le nom d'« atrium » a lui-même été, lors des récents travaux, le théâtre de découvertes décisives, suite auxquelles le décor original de la pièce a été soigneusement remis au jour et reconstitué. Entre matériaux authentiques et imitations de différente nature, l'ensemble témoigne de la maestria des décorateurs du XIX[e] siècle – et du flair des professionnels du XXI[e] !

L'atrium servait à l'origine au contrôle des billets, d'où son ancienne appellation de « vestibule du contrôle ». Tandis qu'aux deux extrémités de la pièce, les escaliers monumentaux menaient au niveau de la première galerie (et des foyers), la paroi nord était percée de quatre portes dont les deux latérales communiquaient avec les escaliers menant aux deuxième et troisième galeries, et dont les deux du milieu permettaient de gagner le parterre par quelques marches montantes.

Or, lors de la reconstruction consécutive à l'incendie de 1951, la nouvelle configuration de la salle de spectacles avait entraîné, dans l'atrium, la suppression des marches menant au parterre, auquel on accédait en effet désormais de plain-pied. Ce qui restait du décor original n'avait alors pas été reconstitué, mais recouvert de doublages en plâtre peints dans des tons neutres. Quant aux interventions de 1997-1998, elles n'avaient ici consisté qu'à enlever la moquette posée au début des années 1960 pour remettre au jour le beau dallage en marbre polychrome.

De fait, il a fallu attendre 2016 pour que faux-plafond et doublages soient abattus et que réapparaissent ainsi, comme on l'a vu, d'anciens éléments de décor suffisamment étendus et bien conservés pour permettre de redonner à l'atrium un aspect proche de celui qu'il présentait au XIX[e] siècle.

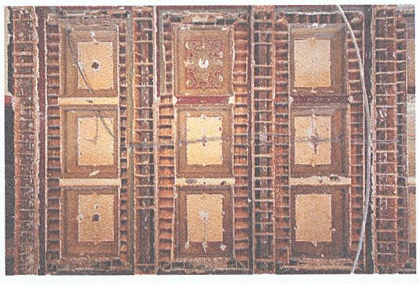
La clé du décor

C'est en cours de chantier que les professionnels ont saisi, en croisant les résultats des investigations menées sur place et les photographies historiques disponibles, selon quelles règles la décoration du hall avait été conçue. Ainsi le rouge et le vert qui représentent les couleurs dominantes – et complémentaires – de la pièce se retrouvent-ils à la fois au sol, sur les murs et au plafond, mais tour à tour sous forme de vrais marbres (matériaux authentiques), de stucs-marbres (imitations « dans la masse ») et de faux-marbres peints (imitations purement « illusionnistes »).

Forts de cette compréhension d'ensemble, restaurateurs d'art, staffeurs et décorateurs ont conjugué leurs savoir-faire pour reconstituer l'intégralité du décor d'époque.

Le plafond à caissons

À partir de l'unique rosace originale conservée, les plâtriers-staffeurs ont réalisé une empreinte en silicone qui a permis de recréer, par moulage au plâtre, les quatorze pièces manquantes – une opération très complexe. Ils ont également reconstitué, à partir des fragments retrouvés, les encadrements moulurés de ces mêmes rosaces, ainsi que



La rosace miraculée

Parmi les éléments découverts pendant les travaux figurait un véritable joyau : l'une des quinze magnifiques rosaces en staff qui garnissaient initialement les caissons du plafond.

Les responsables de la rénovation des années 1958-1962, pressés par le temps et les contraintes budgétaires, ont-ils délibérément laissé en place cet unique témoin à l'intention des générations futures ? On peut en tout cas le supposer.

les bandes ornées de rosettes qui bordent les différents caissons de chaque travée.

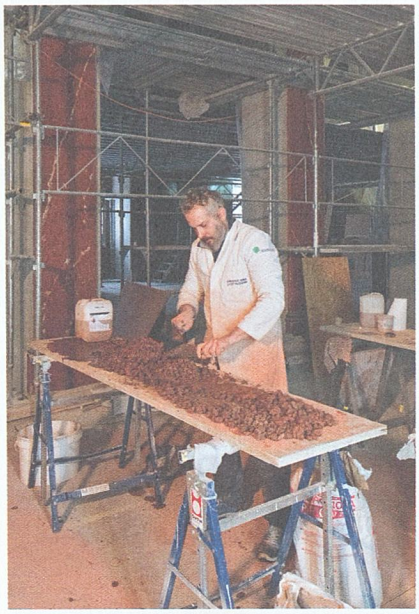
Une fois ces éléments en place, les décorateurs les ont peints à la peinture silicate en se conformant, pour les teintes, à l'analyse des fonds effectuée par les restaurateurs d'art, puis ils les ont patinés à la cire afin de leur conférer un aspect plus satiné et légèrement vieilli.

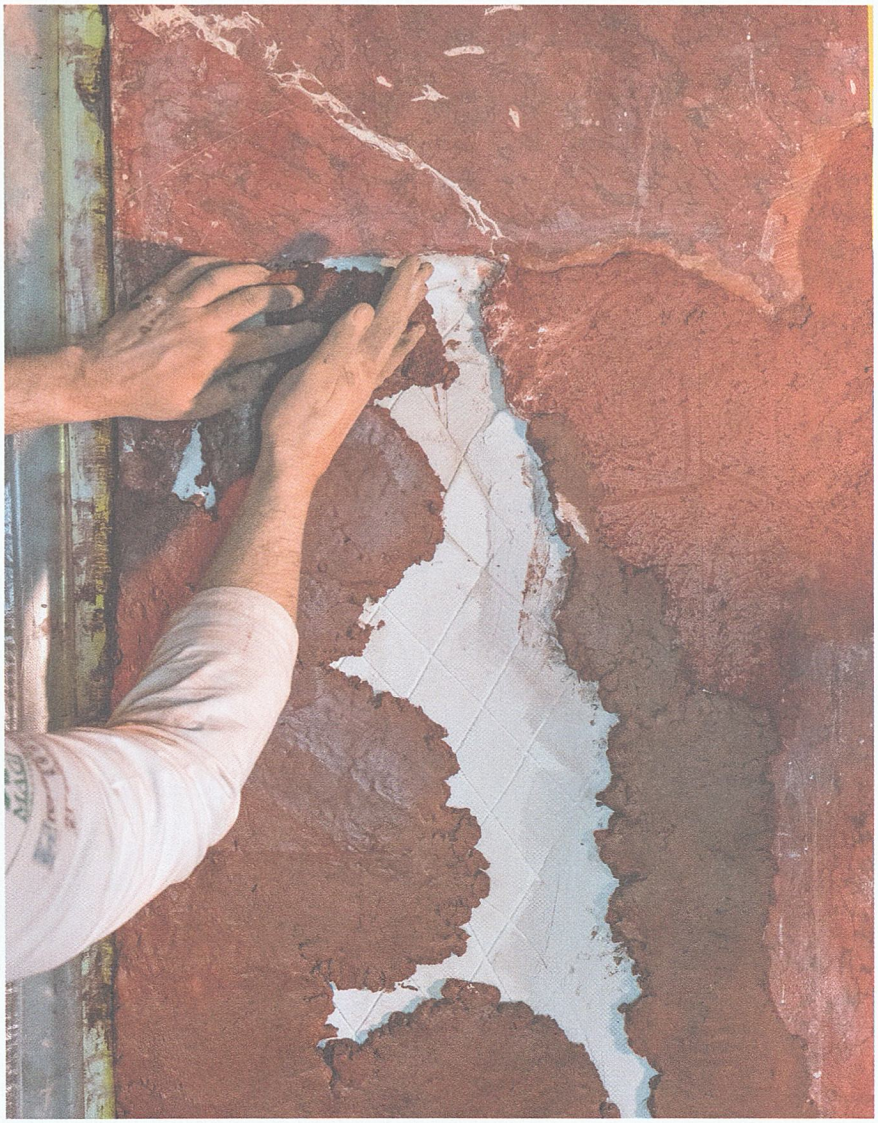
Quant aux six solives du plafond, les décorateurs en ont reproduit les faux-marbres rouges et verts selon la méthode «Van der Kelen», déjà évoquée plus haut.

Pilastres et portes

Sur la paroi nord de l'atrium, vis-à-vis des nouvelles portes en noyer séparant celui-ci du vestibule, le système de compartiments coupe-feu et de «filtres» successifs mis en place par les architectes est complété par une seconde rangée de cinq portes de même facture, qui interdisent l'accès à la salle de spectacles en dehors des représentations, ou invitent au contraire les visiteurs à y pénétrer lorsqu'elles sont grandes ouvertes.

Du côté du vestibule, les encadrements de portes en molasse ont nécessité d'assez importants travaux de ravalement, mais les pilastres en stuc-marbre qui les séparaient, quoique très sales, étaient encore





Un faux-marbre « dans la masse » : le stuc-marbre

On appelle stuc-marbre, ou *scagliola* en italien, une technique d'imitation du marbre basée sur l'utilisation de plâtre comme liant, et permettant de produire des effets de veinage traversant toute l'épaisseur du matériau.

Au Grand Théâtre, la préparation utilisée pour compléter les stucs-marbres des pilastres de l'atrium se composait, en plus du plâtre, de pigments en poudre sélectionnés sur la base de fragments préalablement prélevés sur place, ainsi que d'eau et de colle de peau de lapin – une colle très souple et résistante, utilisée depuis longtemps dans les arts décoratifs.

Après avoir appliqué la « pâte » sur les pilastres et attendu qu'elle ait pris, le décorateur a procédé au lustrage, consistant en cinq ou six étapes de polissage et lissage de plus en plus fins. Pour terminer, l'ensemble des stucs-marbres ont été passés à l'huile de lin, puis à la cire d'abeille – ce qui leur confère toute leur brillance.

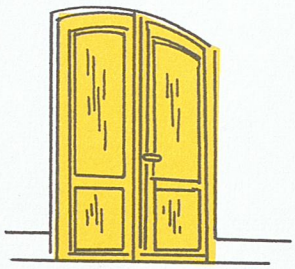
La principale difficulté de cette technique – d'ailleurs remarquablement maîtrisée, au Grand Théâtre, par les décorateurs du XIX[e] siècle – consiste à anticiper le résultat final lors du mélange et de l'application de la pâte.

en bon état. Du côté de la salle, par contre, la partie basse des pilastres était très altérée, ce qui s'explique par la suppression des anciens escaliers d'accès au parterre après l'incendie de 1951. Il s'agissait donc, après avoir rhabillé et lissé au plâtre ces mêmes parties basses, de compléter les portions de stuc-marbre manquantes – tâche pour laquelle les décorateurs ont fait appel à un artisan italien disposant, par tradition familiale, d'une longue expérience dans ce domaine.

Murs latéraux et sous-face des escaliers

À ses extrémités, la paroi nord de l'atrium se prolonge, sous les escaliers monumentaux, par deux pans de mur en pierre monochromes, mais d'aspect marbré, que les conservateurs-restaurateurs ont débarrassés par décapage des couches qui les recouvraient depuis le début des années 1960, et qu'ils ont ensuite polis, puis vernis.

Ce sont ces surfaces qui ont servi de modèle aux décorateurs pour l'exécution des faux-marbres peints de couleur beige dans les compartiments des sous-faces d'escaliers – compartiments dont les bordures en faux-marbre vert et les encadrements en faux-marbre rouge font par ailleurs écho aux imitations de marbre du plafond.

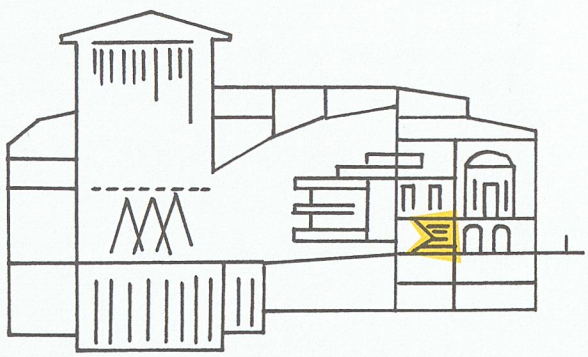


Une imitation à tomber… dans le panneau

Les deux portes latérales situées sous la dernière volée de chaque escalier sont en (vrai) chêne, sauf… les deux panneaux supérieurs de la porte occidentale, sur lesquels les décorateurs ont reconstitué le faux-bois peint d'époque. Quiconque l'ignore n'y voit rien, bien entendu.

4.

Les escaliers monumentaux



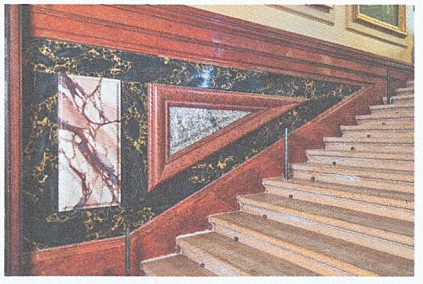
Transition ascensionnelle

Par rapport au grandiose escalier central de l'Opéra Garnier, les deux montées symétriques du Grand Théâtre de Genève, qui prennent leur départ aux extrémités de l'atrium, paraissent bien peu spectaculaires. Elles n'en présentent pas moins un décor assez élaboré, qui marque la transition entre les espaces d'accueil relativement sobres du rez-de-chaussée et les somptueux foyers du « bel étage ». Restaurateurs d'art, peintres et décoratrice en ont restitué aussi fidèlement que possible l'aspect original, auparavant dissimulé sous des couches de plâtre et de peinture sans relief.

À l'origine, les deux cages d'escalier étaient surmontées d'un puits de lumière, et leur plafond consistait en une verrière reposant sur des voussures décorées. Une fois arrivé dans l'atrium, le visiteur devait se sentir appelé par cette lumière zénithale. Malheureusement, ce dispositif avait été remplacé, suite à l'incendie de 1951, par un simple plafond plat, tandis que, dans le reste des escaliers, le décor du XIX^{e} siècle avait été en grande partie recouvert de plâtre et repeint dans des tons gris et jaune-beige. C'est cet ancien décor que les travaux de 2016-2019 ont permis de reconstituer.

Sous le plâtre...

Les premiers sondages effectués dans les cages d'escalier laissaient penser que les faux-marbres d'origine avaient disparu. Ceux-ci n'ont été redécouverts qu'en cours de chantier, à l'occasion de percements dans les doublages en plâtre des années 1958-1962.



Les faux-marbres retrouvés

Au pied de chaque escalier, le départ de la rampe à balustrade sert de socle à un candélabre en bronze entouré d'angelots. Lors de la récente rénovation, les anciennes lampes en bouquet ont ici été remplacées par un luminaire en laiton à tubes LED, semblable aux suspensions des espaces d'accueil.

Sous la corniche qui marque la limite entre rez-de-chaussée et premier étage, les murs des cages d'escalier ont retrouvé leurs panneaux en stuc-marbre et leurs encadrements moulurés en faux-marbre peint. Lors des travaux de 1958-1962, en effet, on avait raboté ces encadrements pour recouvrir les anciens panneaux marbrés de couches de plâtre d'épaisseur variable. Sur la base de photographies d'époque, les restaurateurs d'art sont parvenus à déterminer le profil précis des moulures d'origine, qui ont ainsi pu être reconstituées par l'entreprise de plâtrerie, puis peintes par la décoratrice.

Qu'il s'agisse des vrais marbres de la rampe ou des faux-marbres des panneaux muraux, les tons verts et rouges de la partie inférieure des escaliers répondent à ceux du dallage, des pilastres et du plafond de l'atrium. La continuité spatiale est ainsi soulignée par celle du décor.

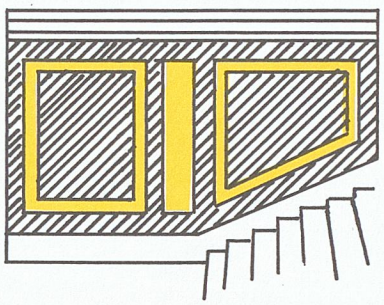
Allégories et portraits

À mesure que l'on gravit les marches, on pénètre dans une tout autre atmosphère. Au-dessus de la corniche intermédiaire, les tons s'éclaircissent et les surfaces marbrées font place à des motifs stylisés et à des représentations figuratives.

Dans chaque cage d'escalier, en effet, chacun des trois murs est occupé, dans sa partie centrale, par une scène peinte par l'artiste genevois Léon Gaud. Dans l'escalier de gauche, ces peintures allégoriques représentent, dans le sens des aiguilles d'une montre, la *Musique guerrière*,

Pas facile de faire la différence !

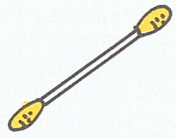
Dans le dessin ci-dessous, les faux-marbres peints (récemment reconstitués) sont indiqués en jaune. Les parties hachurées sont, elles, en stuc-marbre (d'origine). Quant aux marches et aux rampes, elles sont en vrai marbre.

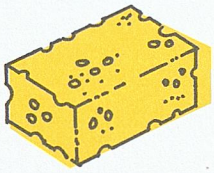


Orphée poursuivi par les Ménades et la *Musique religieuse* ; dans l'escalier de droite, ce sont, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, la *Musique bachique*, la *Musique légère* et la *Musique champêtre*. On retrouvera cette opposition entre thèmes graves et légers dans le décor du grand foyer.

Chacune des toiles peintes est flanquée de deux panneaux plus étroits qui arborent, dans leur partie supérieure, un médaillon en stuc dans lequel figure, en bas-relief, le profil d'un compositeur ou d'un auteur célèbre. Ce sont à gauche, dans le sens des aiguilles d'une montre, Cherubini, Grétry, Auber, Gluck, Flotow et Musset ; à droite, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, Adam, Bellini, Verdi, Gounod, Halévy et Scribe.

Bien qu'elles n'aient jamais été vernies, les peintures de Gaud étaient, globalement, très bien conservées, mais couvertes d'une couche de crasse qui en ternissait considérablement les couleurs. Un nettoyage doux, à l'éponge ou au coton-tige, a permis de leur redonner leur éclat – les conservateurs-restaurateurs ayant toutefois pris soin de ne pas éliminer complètement la patine qui s'était formée avec le temps. Là où





des retouches ponctuelles se révélaient nécessaires, elles ont été exécutées, par souci de réversibilité, à l'aquarelle ou à la peinture acrylique, ce qui permettra en effet, plus tard, de les décaper sans altérer la peinture à l'huile d'origine.

Les choses se présentaient tout différemment pour les panneaux latéraux, qui, hormis quelques bordures et rehauts dorés, avaient été entièrement repeints en gris clair au début des années 1960. Ici, c'est Cherubini qui a eu le privilège de voir son portrait partiellement restauré, dans toutes ses nuances de bronzine, pour servir de modèle.

Le dégagement d'une zone-témoin a par ailleurs permis de reconstituer fidèlement, au chablon et à la peinture à l'huile émulsionnée à l'eau, les motifs végétaux qui ornaient à l'origine la partie inférieure des panneaux.

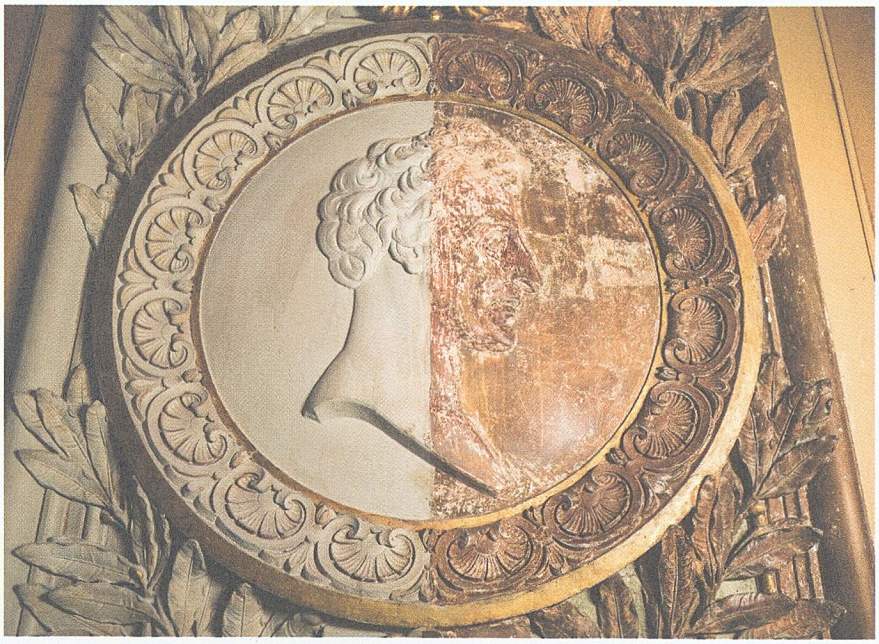
Le plafond plat réalisé après l'incendie de 1951 a, lui, été conservé dans sa configuration, mais repeint dans les mêmes tons que les fonds de murs, eux-mêmes reproduits d'après les sondages effectués par les conservateurs-restaurateurs.

Une fois parvenu à l'étage, il faut se retourner pour apprécier pleinement la splendeur retrouvée des escaliers du Grand Théâtre. Mais auparavant, on ne peut manquer de s'émerveiller du superbe vaisseau dans lequel on vient de poser les pieds : l'avant-foyer.

Un zeste d'interprétation

Dans les panneaux à médaillon, un détail original n'avait pu être remis au jour : la plante stylisée qui se dressait sur le bord inférieur du cadre.

Ici, la décoratrice s'est efforcée de se rapprocher le plus possible de ce que les photographies d'époque permettaient de discerner – mais avec une inévitable part d'interprétation.

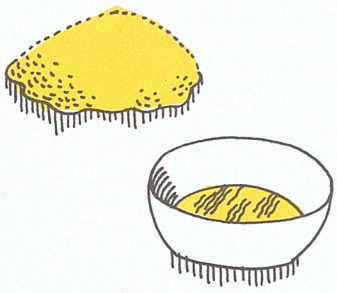


Bronzine et or minéral

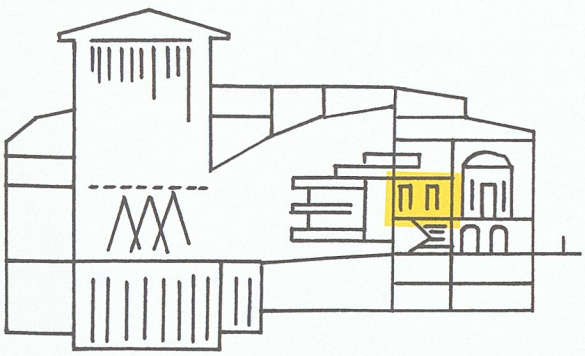
Apparue dès le XVIII[e] siècle pour imiter l'or, la bronzine est une poudre métallique – en général un alliage cuivre-étain – que l'on mélange à un liant et applique ensuite au pinceau, comme une peinture. On y recourt souvent lorsque les moyens disponibles ne permettent pas d'opter pour une dorure à l'or véritable.

Dans le cas des escaliers et de l'avant-foyer du Grand Théâtre, l'usage de la bronzine avait aussi pour but de préfigurer – dans l'esprit du crescendo déjà évoqué – les vraies dorures des foyers.

La bronzine ayant toutefois tendance à s'oxyder – et donc à foncer – avec le temps, les restaurateurs d'art ont restitué les parties concernées du décor à l'or minéral, un mélange de poudre de mica et de liant non sujet à l'oxydation, mais s'appliquant de façon tout à fait similaire.



5.
L'avant-foyer

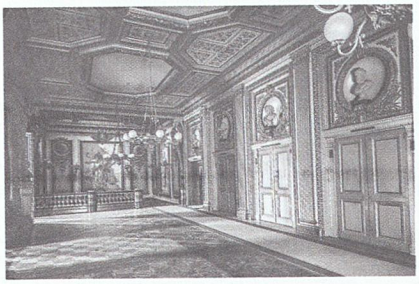


Un espace transfiguré

L'avant-foyer donne accès, au nord, à la salle de spectacles et, au sud – comme son nom l'indique –, au grand foyer. Directement affecté par la reconstruction de la grande salle, ce hall de distribution avait été assez sommairement rénové au début des années 1960. De fait, il a connu, lors de la restauration de 2016-2019, une mue radicale.

Tout comme l'atrium du rez-de-chaussée, auquel il se superpose exactement, l'avant-foyer avait toujours présenté une géométrie strictement orthogonale, sans voussures. Mais il avait lui aussi subi, lors des travaux de 1958-1962, certains remaniements au niveau des accès à la salle de spectacles.

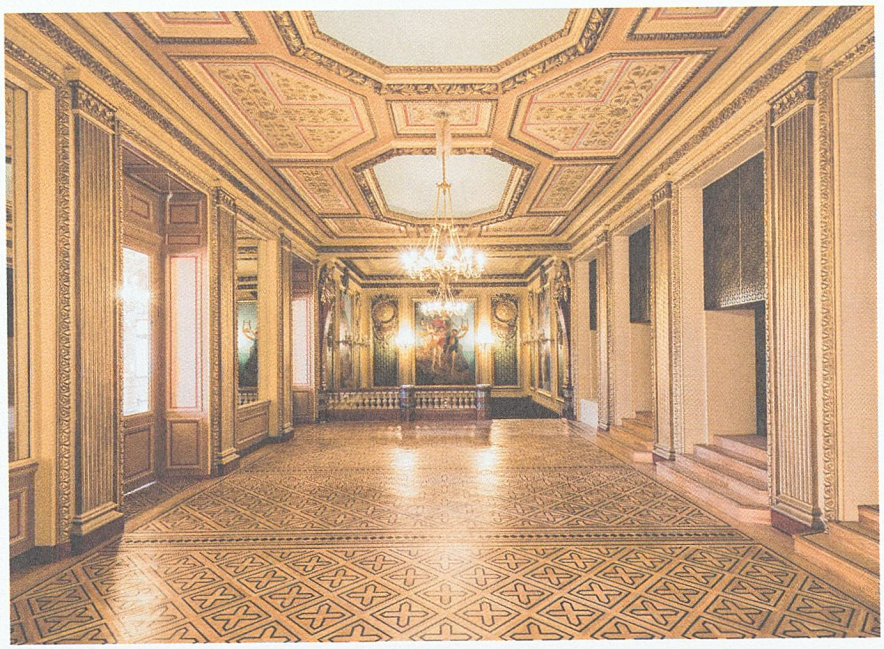
À l'origine, en effet, l'avant-foyer communiquait de plain-pied avec les loges de face et les couloirs de la première galerie. Les cinq portes correspondantes étaient alors surmontées des bustes de cinq dramaturges représentatifs des influences culturelles dont Genève était imprégnée à l'époque de la construction de l'édifice : Sophocle, Plaute, Shakespeare, Racine et Voltaire. Or, après l'incendie de 1951, la configuration de la nouvelle salle avait imposé d'ajouter quelques marches dans l'embrasure des portes – qui donnaient désormais accès à la *deuxième* galerie –, et les riches dessus-de-porte sculptés avaient été supprimés.



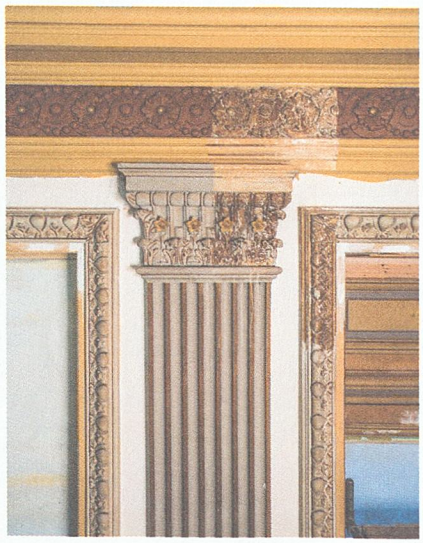
Quant au reste du décor, il avait été repeint dans les mêmes tons jaune-beige et gris que les escaliers, tandis que le parquet d'origine avait été recouvert de l'épaisse moquette rouge déjà utilisée au rez-de-chaussée.

Sol et plafond

Une fois cette moquette enlevée, on a constaté, lors des récents travaux, que le parquet à panneaux d'origine était hélas en trop mauvais état pour être restauré. Le parti a donc été pris de le refaire à l'identique,



puis de le huiler, ce qui en rendra, au départ, l'entretien plus exigeant que s'il avait été vitrifié, mais préservera mieux, à long terme, le caractère naturel du bois.



Quelque 5,60 mètres plus haut, le plafond a, lui aussi, retrouvé un aspect proche de celui d'origine, les couleurs du XIX[e] siècle ayant en effet été reconstituées, par-dessus les couches de peinture postérieures, sur la base des sondages stratigraphiques. Ceux-ci n'ont révélé aucune trace de décor dans les deux compartiments principaux, qui étaient, semble-t-il, simplement peints en bleu – sans doute pour évoquer le ciel et faire ainsi écho aux anciennes verrières zénithales des deux escaliers. Dans les compartiments périphériques, en revanche, les investigations ont mis au jour de délicats motifs végétaux, qui ont été entièrement repeints au chablon.

Parois et portes

Au niveau des parois, les encadrements de portes, les pilastres et la frise de l'entablement avaient été repeints dans un gris clair très neutre. Seuls quelques motifs – comme les rosettes des chapiteaux – étaient rehaussés de dorures. À l'origine, pourtant, l'ensemble de ces éléments étaient recouverts de bronzine, ce qui leur donnait beaucoup plus de présence et de relief. C'est cet état initial que les conservateurs-restaurateurs ont reproduit en recourant, comme cela avait été décidé pour les raisons évoquées plus haut (→ p. 73), à de l'or minéral.

Peindre des motifs au chablon

La décision de reconstituer la décoration peinte du plafond de l'avant-foyer n'a été prise qu'en cours de chantier, ce qui explique que les fonds aient été préparés par l'entreprise de peinture du premier étage, mais que le décor proprement dit ait été, exceptionnellement, exécuté par les peintres-décorateurs du rez-de-chaussée.

Pour ce faire, ceux-ci ont copié, sur du papier calque, les motifs mis au jour dans la zone-témoin dégagée par les restaurateurs d'art, et ils ont réalisé, sur cette base, les pochoirs (« chablons ») nécessaires. Avant de reconstituer le décor peint, toutefois, ils ont appliqué, sur les fonds, une patine destinée à leur donner un aspect nuancé et vieilli – opération qu'ils ont répétée, à la fin des travaux, par-dessus les motifs fraîchement repeints.

Côté salle, les architectes ont imaginé, en lieu et place des draperies rouges qui garnissaient auparavant les portes, un nouveau dispositif composé, d'une part, de vitrages coupe-feu fixes ou coulissants et, d'autre part, de claustras en laiton délabré, dont la teinte s'harmonise parfaitement avec le substitut de bronzine des pilastres et des encadrements.

Dans le mur d'en face, les trois hautes portes à deux battants sont séparées par deux grandes glaces qui font paraître l'espace (encore) plus vaste qu'il ne l'est. Les anciens vantaux de porte en bois ont été conservés, mais coupés en deux pour être dotés – comme les portes coupe-feu du vestibule et de l'atrium – d'une couche médiane incombustible. Quant aux vitres qui remplissaient les panneaux supérieurs des battants, elles ont été remplacées, ici encore, par des vitrages coupe-feu, ce qui a permis de maintenir ces quelques « fenêtres » entre l'avant-foyer et l'espace le plus somptueux de la partie historique du bâtiment : le grand foyer.

Du textile au laiton

Par leurs motifs géométriques abstraits, les claustras en laiton délabré des portes nord évoquent les moucharabiehs de l'architecture arabe traditionnelle.

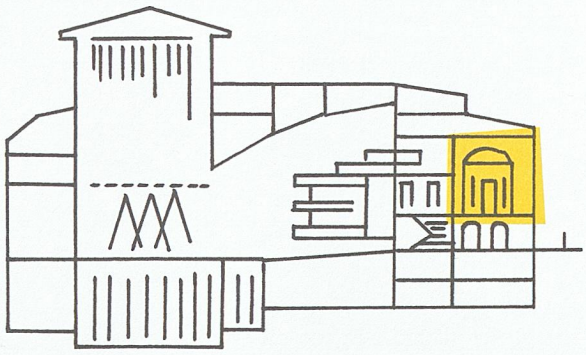
En réalité, ces motifs découpés au laser s'inspirent de ceux qui ornent les fonds des tentures murales du petit foyer (→ p. 91), dont ils constituent une version légèrement simplifiée et adaptée de manière à ce que le dessin ne soit jamais arbitrairement coupé sur les bords des panneaux.

Cette libre transposition d'un matériau à l'autre offre en l'occurrence, depuis l'avant-foyer, une vue subtilement tamisée sur l'autre monde que représente la salle de spectacles des années 1958-1962.

6.

Les foyers

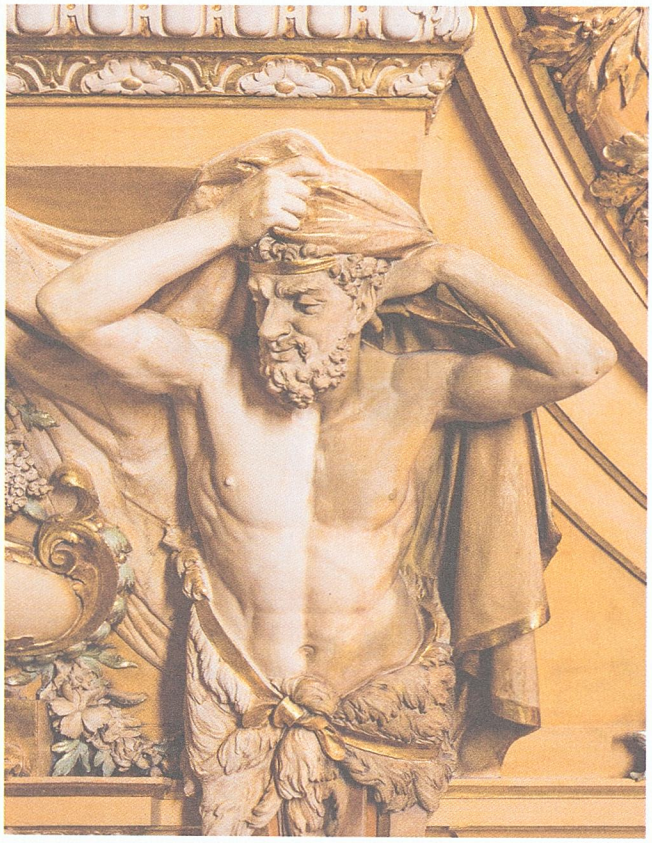
Grand foyer, petit foyer, Carré d'Or



Un faste inédit à Genève

Point d'orgue de la partie historique du Grand Théâtre, l'enfilade formée par le foyer principal et ses deux salons avait été épargnée par l'incendie de 1951, mais entièrement rénovée – avec un certain nombre de surpeints – au début des années 1960. À la différence des espaces d'accueil du rez-de-chaussée, où les staffeurs et décorateurs se sont appliqués à recréer de nombreux éléments disparus, il s'agissait ici, pour les restaurateurs d'art, les peintres et la décoratrice, de rétablir et, surtout, préserver un décor dont la substance originale s'était en majeure partie conservée. L'ampleur du travail effectué impressionne.

Lorsqu'il franchit pour la première fois les portes du grand foyer de l'Opéra genevois, le visiteur non averti a les yeux qui s'écarquillent. Avec ses 22 mètres de longueur, ses 9 mètres de largeur et sa hauteur de 10 mètres (pas loin du double de celle de l'avant-foyer...), ce vaste vaisseau marque l'apogée de l'expérience spatiale qu'offre la partie historique du Grand Théâtre. À l'origine, ses tons «chamois et vieil or» répondaient à ceux de la salle de spectacles. Le foyer principal et ses deux salons étaient cependant conçus – comme c'est toujours le cas aujourd'hui – pour pouvoir être aussi utilisés indépendamment de la salle, afin d'accueillir bals, concerts et réceptions officielles.

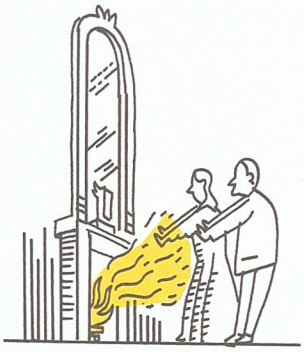


Le grand foyer

À l'image du grand foyer de l'Opéra Garnier, dont il constitue une sorte de version «light», celui du Grand Théâtre de Genève présente une architecture classique de grande galerie. Aux trois portes communiquant avec l'avant-foyer font face les trois portes-fenêtres dont les balcons surplombent la place Neuve. Entre ces six baies, les parois sont occupées par des glaces aux encadrements richement moulurés, sculptés et dorés.

À l'ouest – soit à droite en entrant –, la salle se prolonge par le petit foyer, aussi appelé foyer lyrique ou salon rouge, auquel on accède par une grande baie surmontée d'un arc en anse de panier, qui reprend la forme du plafond voûté. À l'est, le grand foyer communique par deux portes latérales avec le Carré d'Or, ancien buffet aussi appelé petit salon. Ces portes flanquent un véritable joyau de l'art décoratif genevois : la monumentale cheminée en marbre rouge exécutée par Jules Salmson, dont le magnifique groupe sculpté en bronze représente des génies entourant le buste solaire d'Apollon, dieu grec de la musique, du chant et de la poésie.

Les pilastres des parois longitudinales et les colonnes qui se détachent aux quatre angles de la salle supportent, sur leurs chapiteaux dorés, un puissant entablement sur lequel repose à son tour le plafond voûté. Si l'on ignore qui a ici exécuté les décors sculptés, on sait que c'est par l'artiste français Jean-Paul Milliet, lauréat du concours lancé en 1876, qu'ont été réalisées les peintures allégoriques de la voûte et des tympans latéraux. Comme celles de Léon Gaud dans les grands escaliers, ces imposantes toiles jouent sur l'opposition entre scènes légères et tragiques, tandis qu'au centre de la composition, les figures ailées de la *Musique*, de la *Poésie* et de la *Peinture* symbolisent l'art total qu'est l'*Opéra*.



Vous avez dit « foyer » ?

Jusqu'au début du XIX[e] siècle, le foyer était, dans un théâtre, la salle où les spectateurs venaient se réchauffer pendant le spectacle. Sur scène, en effet, les décors se limitaient encore à de simples toiles peintes, dont le changement rapide ne nécessitait pas d'entractes. Ce n'est qu'avec le développement de décors de plus en plus lourds et sophistiqués que des entractes toujours plus longs s'imposèrent. Le foyer gagna dès lors en ampleur – jusqu'à devenir un lieu de représentation aussi important que la salle de spectacles et la scène !

Les cheminées dont sont équipés les trois foyers du Grand Théâtre rappellent la fonction première de ces espaces.

Les travaux

Dans le grand foyer, la majeure partie de ce qui s'offre aujourd'hui à la vue n'est autre que le décor d'origine. Les restaurateurs d'art ont en effet préservé, conservé et restauré l'intégralité du plafond voûté et de l'entablement, ainsi que l'ensemble des pilastres et des encadrements de glaces et de portes. Entre la minutie du travail réalisé et l'étendue des surfaces traitées, le rapport est saisissant !

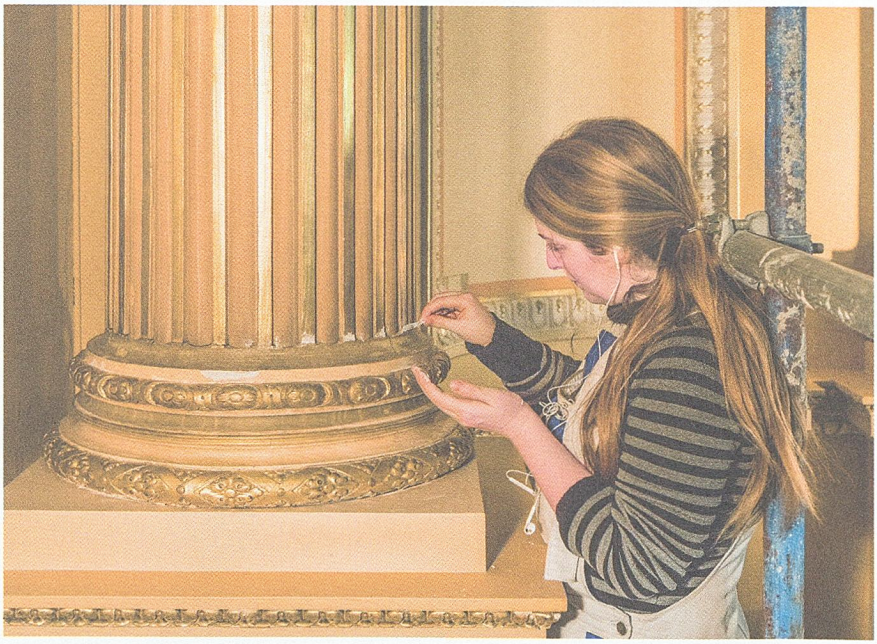
Au niveau du décor mural, seuls les fonds de parois et les soubassements ont été repeints – par-dessus les surpeints appliqués lors des précédentes rénovations – par l'entreprise de peinture, sur la base des zones-témoins dégagées lors des sondages. Aussi les filets de couleur qui avaient été précédemment recouverts ont-ils été rétablis.

Toutes les dorures ont en revanche été traitées par les conservateurs-restaurateurs. Comme elles étaient, de manière générale, en bon état, il s'agissait pour l'essentiel de les nettoyer et d'en assurer la conservation, les mesures de restauration proprement dites étant restées, ici, assez ponctuelles. La présence de dorures dans les parties à surpeindre représentait cependant une contrainte pour les peintres, qui devaient prendre soin de ne pas « mordre » sur celles-ci lors de l'exécution des aplats.

Traitement du plafond voûté

Au niveau des voussures, le travail des conservateurs-restaurateurs a principalement consisté à nettoyer les surfaces peintes et les stucs, qui présentaient en effet d'importants dépôts de crasse et de poussière, à réparer et colmater les fissures, ainsi qu'à exécuter les retouches nécessaires.

Les toiles de Milliet, peintes en atelier et marouflées, n'avaient pas subi de dégradations majeures. Les restaurateurs d'art ont soigneusement nettoyé tous les panneaux de la composition, refixé les parties qui se décollaient et procédé à la retouche – ou, pour employer le terme exact, à l'« intégration chromatique » – des lacunes.



Dorure à la feuille, dorure à la coquille

Pour restaurer les dorures détériorées du grand foyer, les restaurateurs d'art ont recouru à deux techniques distinctes.

La première, dite « à la feuille », consiste à recouvrir la portion de décor concernée d'une pellicule d'or de quelques microns d'épaisseur seulement. Sur le support a d'abord été appliquée, à la peinture acrylique, une couche de fond présentant la teinte adéquate (car la feuille d'or est légèrement transparente), puis une sorte de colle à séchage lent appelée mixtion.

Comme les mixtions à l'huile traditionnelles comportent du plomb – substance nocive désormais proscrite –, les conservateurs-restaurateurs ont ici utilisé une mixtion à l'acrylique.

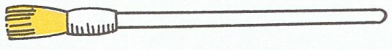
Une fois la feuille d'or en place, elle a été « usée » à la ouate ou à la laine de fer, puis patinée à la gomme-laque, un vernis légèrement teinté.

La seconde technique évoquée, utilisée ici pour les surfaces de moins d'un centimètre carré, consiste à appliquer au pinceau de la poudre d'or liée à l'acrylique. La dorure « à la coquille », comme on appelle poétiquement ce procédé, doit son nom au fait que le mélange était traditionnellement préparé dans une coquille de moule.

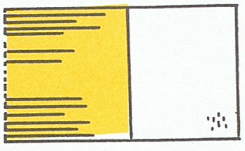
Matériel pour dorure à la feuille :

carnet de feuilles d'or

couteau à dorer

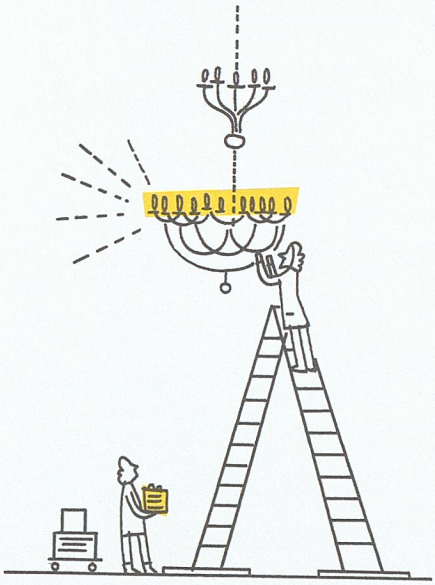


brosse à mixtion



palette à dorer

IL EST INTERDIT DE FUMER



Quant aux quatre lustres d'époque, ils ont été démontés, nettoyés et remis en place avec de nouvelles lampes LED.

Parquet et menuiseries

Contrairement à celui de l'avant-foyer, le parquet à panneaux du grand foyer était – comme celui des deux salons – en assez bon état pour être restauré. Y ont été intégrées, à cette occasion, huit trappes techniques permettant de brancher tous les appareils nécessaires.

Ont aussi pu être conservées les portes-fenêtres en noyer d'origine, qui ont été restaurées et peintes dans un ton brun foncé. Il a en revanche été décidé, pour la première fois de leur histoire, de ne pas les regarnir de rideaux, mais de munir leurs vitrages – comme dans les espaces d'accueil du rez-de-chaussée et les deux salons de l'étage – d'un film filtrant les ultraviolets.

Le petit foyer

Situé à l'angle sud-ouest de l'édifice, le petit foyer prolonge le foyer principal, qui se reflète dans la glace placée dans l'axe longitudinal de la galerie. Comme le buffet, qui constitue son pendant à l'angle opposé du bâtiment, et comme la billetterie du rez-de-chaussée, à laquelle il se superpose, le petit foyer présente un plan carré. Le fumoir avec lequel il communiquait à l'origine ne fut pas conservé lors de la reconstruction des années 1958-1962.

Les remarquables tentures qui revêtent les parois du petit foyer ont très vite valu à la pièce le surnom de « salon rouge ». La cheminée en marbre gris adossée à la paroi nord supporte deux vases et une petite statue en bronze représentant la *Musique*, qui ont été récemment nettoyés. Au-dessus de la corniche, quatre voussures richement décorées adoucissent la transition entre les murs et le plafond, d'où pendent quatre

Chevauchements

Les contraintes du chantier ont obligé les restauratrices textiles à intervenir alors que d'autres travaux étaient en cours dans la pièce et dans le grand foyer, et que les fenêtres n'avaient pas encore été remises en place.

Il a donc fallu soigneusement protéger les tentures murales de la poussière et des giclures par des feuilles synthétiques, qui n'ont été enlevées qu'une fois les derniers travaux terminés.

lustres de même style que ceux du grand foyer. Toutes les peintures allégoriques de la salle ont été exécutées, comme celles des grands escaliers, par Léon Gaud.

Les tentures murales

Réalisées par les tapissiers genevois Rossier et Bouët d'après des dessins de Jacques-Élisée Goss, les tentures du salon rouge se composaient, d'une part, d'un tissu de fond en laine et coton à motifs géométriques (motifs que les architectes ont transposés dans les claustras de l'avant-foyer) ; d'autre part, de bordures à ornements dorés en relief, évoquant – bien que brodés et non pas noués – ceux des tapis produits par la célèbre manufacture parisienne de la Savonnerie au XVII[e] siècle. Ces bandes décoratives n'étaient cependant pas appliquées sur les parties de fond, mais assemblées bord à bord avec elles. Toutes les tentures avaient par ailleurs été clouées à même le plâtre.

Si les bordures étaient restées en assez bon état, le tissu de fond présentait, par endroits, un important dépôt de poussière grasse, et le soleil en avait fortement décoloré et altéré les zones les plus exposées. Quelle était, dès lors, la meilleure option de restauration envisageable, sachant que le tissu de fond possédait, par rapport aux bandes ornées, une valeur patrimoniale moindre ? Et que, dans une salle destinée, comme le petit foyer, à être utilisée régulièrement, l'effet visuel des tentures revêtait une importance de premier plan ?

Il ressortait des essais effectués que, à la différence des bandes décoratives, les fonds ne pouvaient pas être efficacement traités *in situ*. Pour éviter malgré tout de devoir déposer l'ensemble, il a été décidé de maintenir en place l'intégralité de l'habillage textile original et de doubler le tissu de fond d'un fac-similé. En plus d'être parfaitement réversible, puisqu'elle permettait de conserver non seulement les textiles d'époque, mais aussi leurs coutures et leur cloutage d'origine, cette solution inhabituelle permettait de définir avec précision les couleurs des copies, de manière à ce qu'elles s'harmonisent aussi bien avec les bordures ornées qu'avec le reste du décor de la salle.

Avant la pose des doublages, les restauratrices textiles ont nettoyé fonds et bordures, enlevé les cordelières périphériques détériorées – pour les remplacer par des nouvelles une fois les copies en place –, posé sous les parties endommagées un tissu de coton à armure toile, recousu les fonds aux bordures là où c'était nécessaire, recouvert les zones les plus usées de tulle de nylon, retendu les parties qui s'étaient relâchées et renforcé la fixation des tentures par agrafage au niveau de leur bord supérieur.

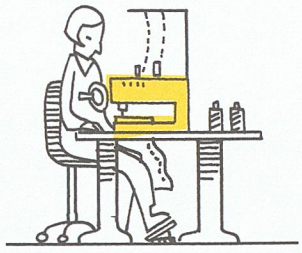
La préparation et la pose des copies ont, elles, mobilisé jusqu'à six personnes sur le chantier. Il s'agissait en effet de couper les pièces de tissu aux bonnes dimensions, de surfiler les bords et coudre ensemble, à la machine, les pièces qui pouvaient l'être avant la pose et, bien sûr, de fixer le nouveau tissu sur l'ancien, que ce soit depuis le sol, un escabeau ou un échafaudage. L'assemblage s'est fait par couture à la main et, le long des bords extérieurs, par agrafage. La principale difficulté consistait à faire en sorte que les doublages soient suffisamment tendus, tout en veillant à ne pas surcharger et arracher l'original – une véritable gageure !

De l'échantillon à la copie définitive

La réalisation du tissu de doublage a été confiée à un spécialiste allemand, qui a lui-même collaboré avec un atelier de tissage italien.

Pour déterminer s'il était plus opportun de reproduire les très vives couleurs d'origine ou de privilégier des teintes légèrement passées, il a été décidé de confectionner deux échantillons non pas tissés – ce qui aurait été trop long et onéreux –, mais imprimés.

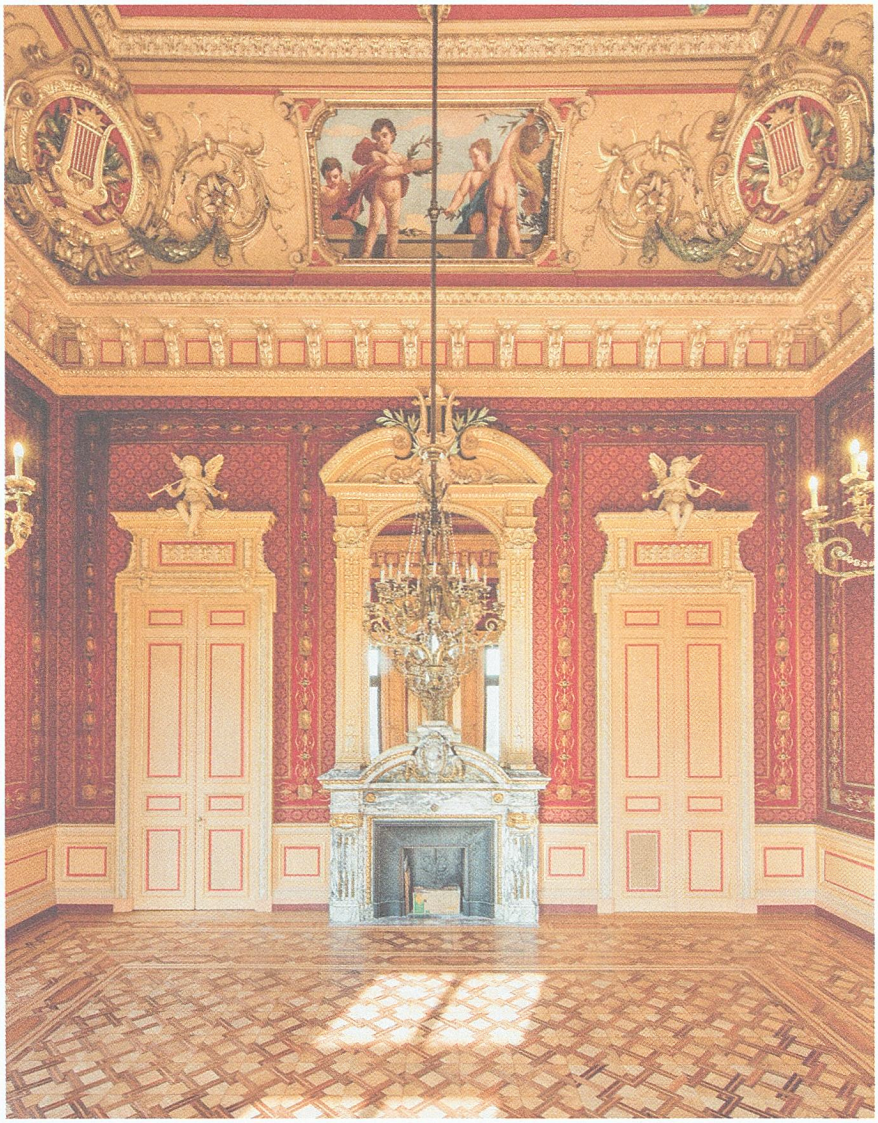
Le choix s'étant porté sur la variante légèrement « vieillie », les copies définitives ont été exécutées, au métier à tisser, sur la base de fragments originaux dont la coloration présentait exactement l'intensité voulue.



La ceinture et les bretelles

Les beaux lustres à pendeloques des foyers étaient fixés à la structure des plafonds par des vis d'une longueur allant jusqu'à 30 centimètres. Avant l'ouverture du chantier, cependant, tous ont été sécurisés par des câbles complémentaires.

Deux précautions valent mieux qu'une !



Témoin de saleté

On peut observer, à droite du cartouche d'angle nord-est, une portion de voussure rectangulaire encore très sombre.

Loin d'être un oubli des restaurateurs d'art, cette « fenêtre » témoigne tout à fait délibérément de l'état d'encrassement du décor avant les travaux.

Étonnant, non ?

Le décor peint, mouluré et sculpté

Dans le « salon rouge » comme dans le grand foyer, seuls quelques éléments tels que soubassements, encadrements de baies ou battants de portes ont été repeints sur la base de zones-témoins. Le reste du décor – à savoir l'encadrement des glaces, l'entablement et la quasi-totalité du plafond peint et des voussures ornées de petites scènes allégoriques et de beaux cartouches d'angle – a été minutieusement nettoyé, conservé et restauré par les restaurateurs d'art.

Au niveau du plafond et des voussures, le décor s'était brisé net suite à un tassement du bâtiment. Pour y remédier, les conservateurs-restaurateurs ont injecté dans la fissure un joint souple, qui sera en mesure d'absorber d'éventuels mouvements futurs. Quant à la grande toile du plafond, figurant des Renommées, elle présentait, par endroits, des surpeints bien plus étendus que nécessaire, qui dataient de la rénovation du début des années 1960. Les restaurateurs d'art les ont donc éliminés avant de remastiquer les fissures et de procéder – mais cette fois de façon beaucoup plus ciblée – à l'intégration chromatique des parties lacunaires ou altérées.

Le Carré d'Or

Aujourd'hui appelé Carré d'Or pour des raisons géométriques et chromatiques évidentes, l'ancien buffet était à l'origine desservi par une office aménagée dans le local attenant (par lequel continuent d'ailleurs de transiter les plats livrés depuis l'extérieur ou préparés dans les cuisines du sous-sol). À la place des actuelles glaces des parois nord et sud se trouvaient autrefois deux grands panneaux peints – aujourd'hui disparus – de l'artiste genevois Francis Furet, dont les thèmes, la *Pêche* et la *Chasse*, faisaient allusion à la fonction gastronomique de la pièce.

Alors que le décor mural du petit foyer se distingue par ses tentures, celui du Carré d'Or se caractérise par de belles boiseries avec plinthe en faux-marbre et, en partie supérieure, par un papier peint sur l'histoire duquel nous reviendrons. Au-dessus de la corniche, la transition entre parois et plafond est, ici encore, assurée par des voussures décorées, dont les cartouches d'angle arborent le monogramme – VG – de la Ville de Genève. L'aérienne peinture en contre-plongée qui orne le plafond est due, comme les anciens panneaux muraux susmentionnés, à Francis Furet.

Les boiseries

Lors de la rénovation du début des années 1960, on avait lessivé, puis repeint les boiseries du buffet dans des tons beiges, en recouvrant de nombreux filets de couleur et dorures à la feuille d'origine. Les conservateurs-restaurateurs du XXI^e^ siècle ont dès lors dégagé plusieurs zones-témoins (bandes ou panneaux entiers), qui ont permis aux peintres de reproduire l'ancien camaïeu de bruns rehaussé de liserés rouges. Ceux-ci ont, pour ce faire, appliqué de façon traditionnelle une peinture à l'huile satinée, dont le rendu a été défini dans le souci de ne pas donner trop de clinquant aux boiseries par rapport aux parties remises au jour du décor original.

Les restaurateurs d'art ont par ailleurs conservé et restauré les dorures à la feuille qui avaient été épargnées lors des travaux des années

1958-1962, remis au jour et restauré les bronzines que le cahier des charges prévoyait de traiter de cette manière et, là où le décor venait d'être reconstitué en surpeint, rétabli les bronzines par-dessus ce dernier. Le fait que tous les filets dorés n'aient pas été reconstitués ou restaurés résulte des priorités établies, dans cette salle, par le maître d'ouvrage. La peintre-décoratrice a en revanche reconstitué l'intégralité de la plinthe en faux-marbre, qui avait été simplement repeinte en rouge au début des années 1960.

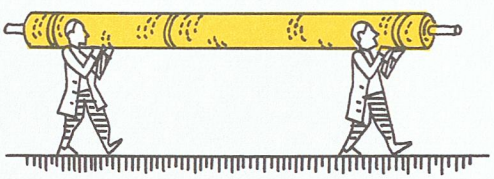
Le papier peint

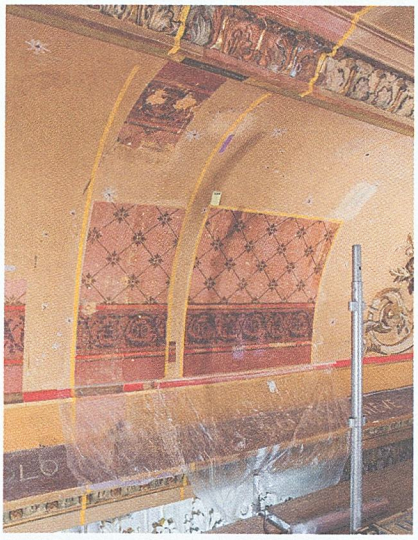
Entre les lambris et l'entablement, deux couches de papier peint datant respectivement de 1962 et des années 1980 avaient succédé au revêtement d'origine : une toile présentant un fond doré à la feuille (!) et des motifs végétaux de type rinceaux, dont seuls des fragments subsistaient derrière certains éléments en bois sculpté, peint et doré autrefois appliqués par-dessus. Il a ici été décidé de ne pas chercher à reconstituer cet ancien revêtement, mais de poser un nouveau papier peint texturé, cette fois sans motifs, dont la couleur dorée rappellerait le fond de la toile d'origine.

Recyclage avant l'heure

Après avoir découvert les fragments conservés du revêtement mural en toile d'origine, les restaurateurs d'art se sont aperçus que le fond doré et les motifs végétaux qui y étaient peints recouvraient eux-mêmes plusieurs couches de peinture antérieures...

Sans doute les décorateurs du XIX[e] siècle avaient-il donc ici réutilisé d'anciens décors de scène, qui leur fournissaient à bon compte une toile déjà apprêtée.

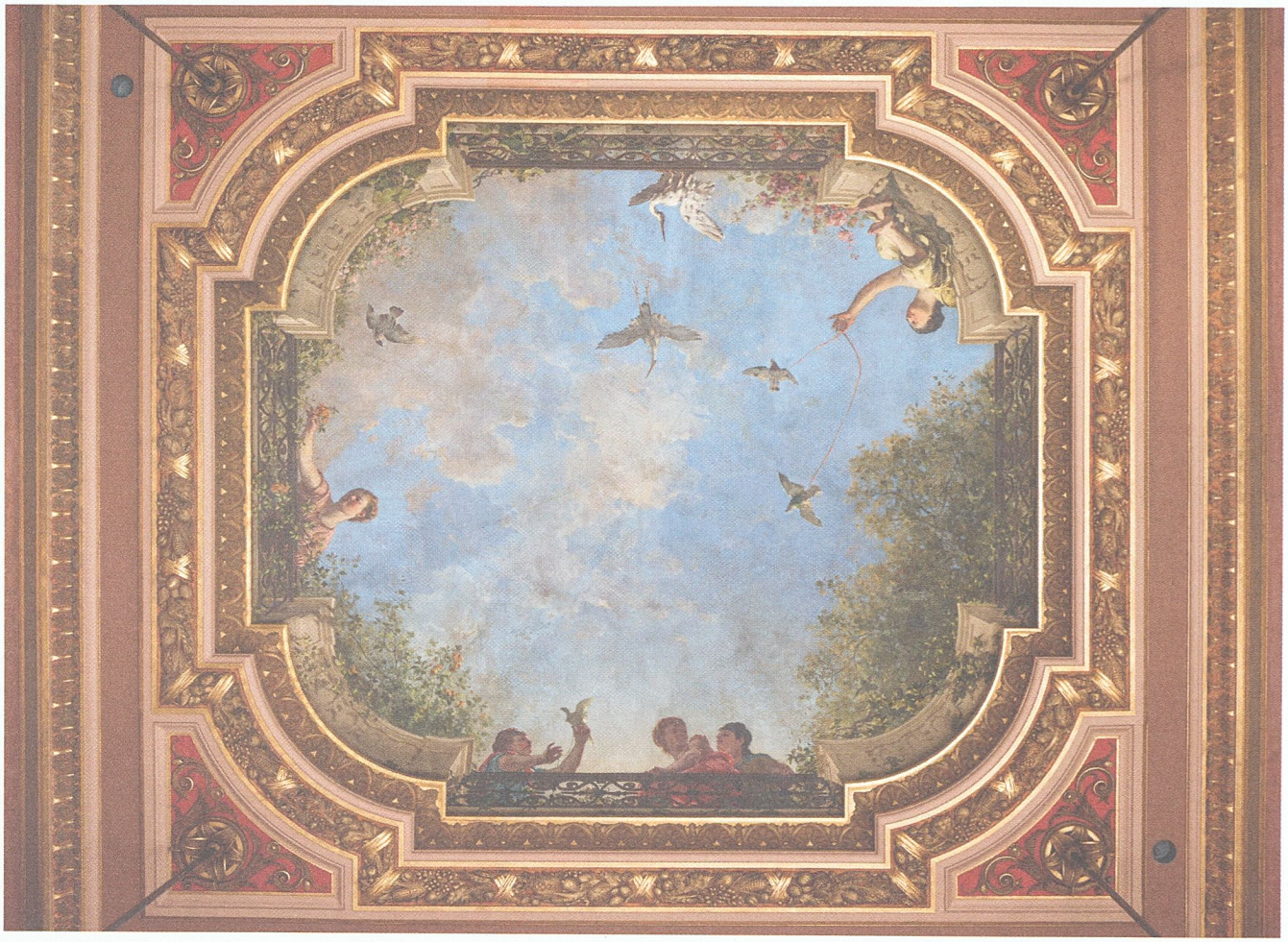




Voussures et plafond peint

Sur la base des essais effectués lors des sondages, les experts avaient estimé que le dégagement du décor original des voussures, lui aussi surpeint au début des années 1960, serait trop difficile pour être envisagé sur tout le pourtour de la pièce. Or, la remise au jour de ce décor s'est révélée, au cours des travaux, moins malaisée que prévu. De fait, c'est la quasi-totalité du plafond et des voussures que les restaurateurs d'art sont, au final, parvenus à dégager, préserver, conserver et restaurer.

Après avoir procédé aux travaux de refixage nécessaires, les conservateurs-restaurateurs ont dissous les surpeints préexistants – au décapant pour le plus gros, au solvant sur coton-tige pour le reste. Ils ont ensuite rétabli la surface de fond en réduisant les colmatages excessivement larges du début des années 1960, et complété les lacunes qui s'étaient produites dans les motifs. Quant aux cartouches d'angle, ils ont retrouvé, après avoir été débarrassés des couches de peinture qui les recouvraient, leur fond bleu turquoise et les rehauts dorés de leurs riches ornements périphériques.



Comme celles du petit et du grand foyer, la toile qui orne le plafond de l'ancien buffet avait été peinte en atelier, puis marouflée. À la différence de ses confrères Gaud et Milliet, cependant, Furet avait habilement tenu compte de la forme légèrement voûtée du plafond en découpant sa toile de manière à ce que les lanières ainsi obtenues se recouvrent sans produire ni plis ni vides gênants au niveau des bords.

Par rapport aux subtiles nuances du paysage de Furet, l'abstraction des surpeints beiges des années 1960 et du papier peint gris des années 1980 détonnait. De fait, les récents travaux ont redonné tout son relief et toute sa cohérence au décor d'une pièce qui mérite pleinement son actuelle appellation de Carré d'Or.

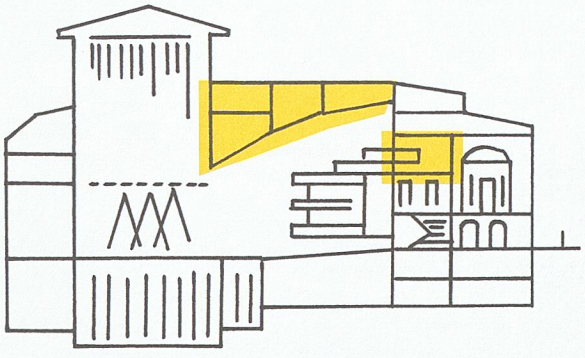
Intégration chromatique

Là où le décor des voussures présentait des lacunes, les restaurateurs d'art ont procédé à la reconstitution des motifs dans des tons toujours un peu plus clairs que l'original. Ils ont pour cela utilisé une peinture acrylique susceptible d'être enlevée à l'aide d'un solvant adapté lors de campagnes de rénovation futures, ainsi que deux pochoirs à petits trous – un pour les fleurs stylisées et un autre pour les traits qui les relient.

7.

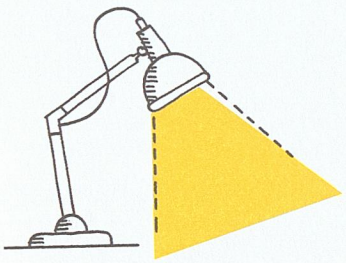
Autour de la salle de spectacles

Plafond lumineux, ventilation, nouveaux locaux en toiture, Bar de l'Amphithéâtre



Colonisation des vides et modernisations techniques

Lors des récents travaux de rénovation et d'agrandissement du Grand Théâtre, la salle de spectacles des années 1958-1962 n'a, elle-même, pas été touchée. Son plafond lumineux et son système de ventilation ont en revanche été modernisés, tandis que le vide situé sous la toiture du bâtiment et le bar logé sous l'amphithéâtre ont fait l'objet d'aménagements résolument contemporains. Si le simple usager ne s'en doute pas, certaines de ces interventions ont représenté de véritables prouesses techniques.



Lumière et couleur : quelques définitions

L'**intensité lumineuse** (en candela [cd]) quantifie la lumière émise par une source ponctuelle dans une direction donnée. La **puissance** d'une lampe (en watt [W]) indique la quantité d'énergie électrique que celle-ci consomme pour fournir une intensité lumineuse donnée.

Le **flux lumineux** (en lumen [lm]) quantifie la lumière émise par une source, indépendamment de la direction. L'efficacité lumineuse ou **rendement** d'une lampe (en lumen/watt [lm/W]) est le rapport entre le flux lumineux qu'elle émet et la puissance qu'elle consomme.

La **température de couleur** d'une source lumineuse (en kelvin [K]) renseigne sur la tonalité de la lumière, qui sera d'autant plus chaude que la température chromatique sera basse. L'**indice de rendu des couleurs** (IRC) définit, sur une échelle de 0 à 100, l'aptitude d'une lampe à restituer les couleurs des objets.

Le plafond lumineux de la salle

De prime abord, rien n'a changé dans la salle de spectacles depuis sa reconstruction intégrale après l'incendie de 1951. Les habitués remarqueront pourtant que le ciel étoilé conçu par Jacek Stryjenski au début des années 1960 brille d'un éclat inédit. C'est que l'ambitieux dispositif d'éclairage de ce plafond en spirale a été entièrement rénové lors des récents travaux.

La nébuleuse de Stryjenski compte pas moins de 916 étoiles. Celles-ci sont figurées par des luminaires de diamètre variable installés sur la face supérieure du (faux-)plafond, qui est, lui, percé d'orifices en partie garnis de grilles ou de verres de Murano (→ p. 27). Parmi ces luminaires, 788 étaient à l'origine destinés à illuminer la salle avant les spectacles et pendant les entractes (en donnant l'illusion que la galaxie tournait sur elle-même), tandis que les 128 autres devaient, eux, servir à éclairer la salle à des fins d'entretien.

Comme le système avait toutefois rapidement cessé de remplir correctement sa double fonction décorative et de service, les professionnels

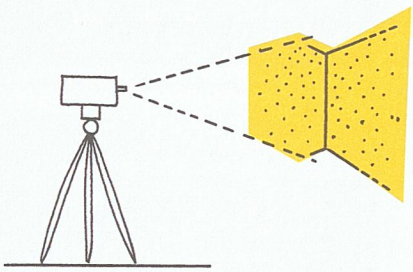
en ont rétabli le fonctionnement initial lors de la récente rénovation. Mais ils sont allés plus loin, en faisant en sorte que l'éclairage du plafond de la salle puisse aussi être intégré dans la scénographie des spectacles, en complément de l'éclairage de scène. De fait, les luminaires peuvent désormais être commandés par petits groupes et leur intensité réglée sans le moindre à-coup, ce qui permet de produire tous les effets lumineux imaginables (mouvements de rotation, vagues, éclairs, etc.).

Spécialement développés pour le lieu sur la base d'essais colorimétriques poussés, les nouveaux luminaires se composent, d'une part, d'une lampe LED produisant une lumière de teinte blanc chaud, dont la température chromatique (2200 K) reste constante même quand son intensité varie, et, d'autre part, d'une cloche dont la paroi intérieure a été dorée de manière à obtenir exactement le rendu de couleurs recherché. La puissance des nouveaux luminaires est de 7 watts, contre 60 auparavant, et le rendu lumineux reste le même quel que soit leur diamètre – qui dépasse parfois les 80 centimètres !

La ventilation de la salle

À l'instar des vestibules et des foyers, la salle de spectacles du Grand Théâtre avait toujours été chauffée à l'air. À l'époque de sa reconstruction complète, entre 1958 et 1962, les systèmes de ventilation avaient certes beaucoup évolué depuis le XIX^{e} siècle mais, cinq décennies plus tard, la « nouvelle » installation était elle-même devenue vétuste et très bruyante.

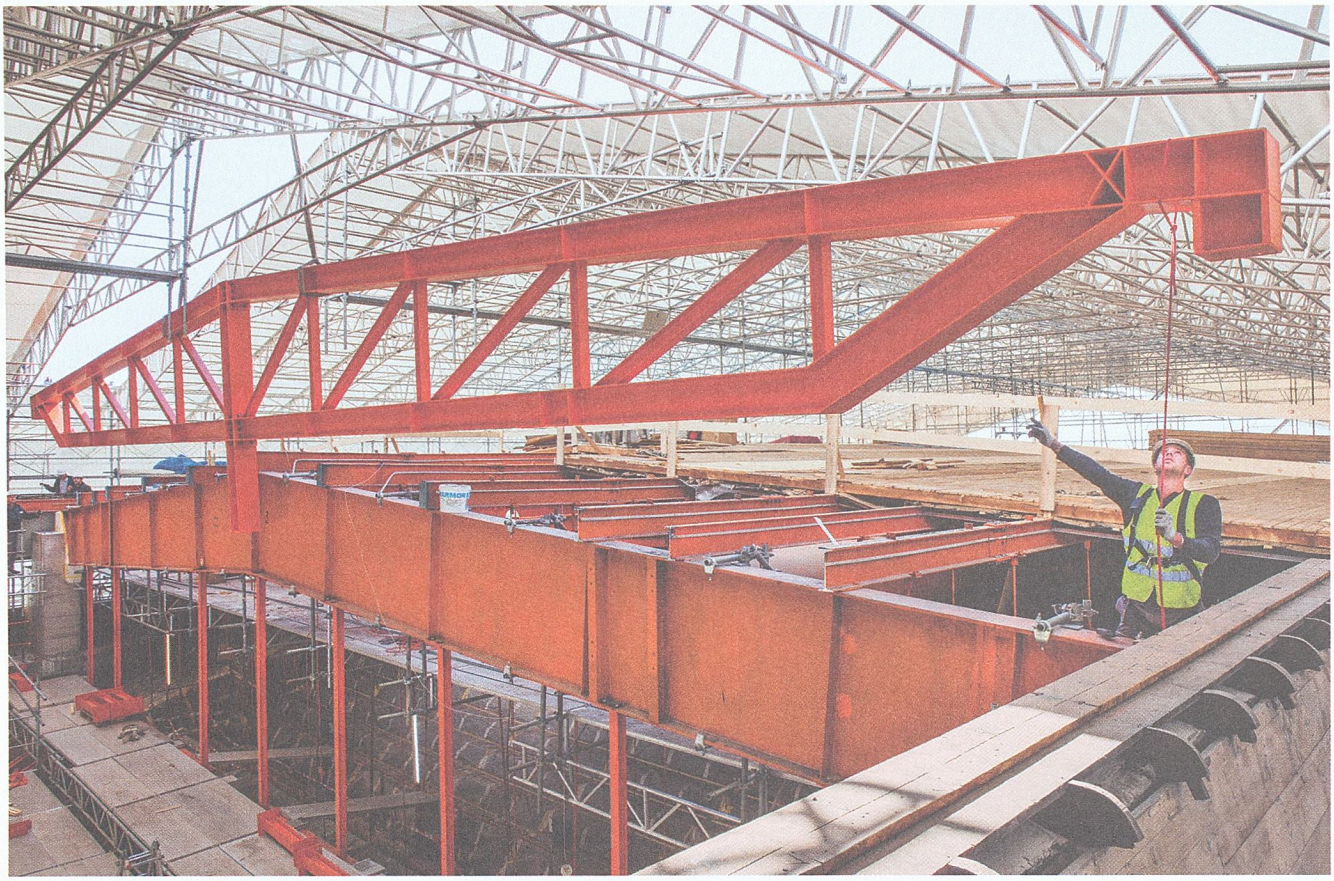
De fait, il faisait régulièrement trop froid au parterre et trop chaud dans l'amphithéâtre. En outre, des tests de fumée réalisés par les ingénieurs CVC (chauffage, ventilation et climatisation) montraient que l'air se concentrait dans les zones de circulation situées à l'arrière de la salle – ce qui trahissait l'existence de fuites dans le système de distribution. Les professionnels se trouvaient donc mis au défi de remédier à ces déficiences… sans toucher à la salle proprement dite !



Le numérique à la rescousse

Compte tenu de la difficulté d'intégrer de nouveaux équipements techniques dans un édifice aussi complexe que le Grand Théâtre, les architectes ont créé un modèle numérique du bâtiment, qui s'est révélé très utile pour déterminer où faire passer les nouveaux réseaux, ainsi que pour identifier et régler les conflits éventuels.

Comme il n'existait par ailleurs pas de relevé des espaces où faire passer les nouvelles gaines dans le plénum vertical de la salle, les ingénieurs CVC les ont numérisés à l'aide d'un scanner laser 3D, capable de saisir, pour un volume donné, un nuage de plusieurs centaines de milliers de points. De telles bases s'avéraient indispensables, car la pose des nouvelles gaines – munies, en plus, d'amortisseurs acoustiques assez volumineux – relevait quasiment de l'intervention chirurgicale.



La première mesure à prendre consistait à assurer la bonne étanchéité des gaines maçonnées concernées par les fuites – mesure dont un second test de fumée a, par la suite, confirmé l'efficacité. Les ingénieurs ont cependant identifié un autre potentiel d'amélioration encore. En effet, chaque niveau de la salle – parterre, première et deuxième galeries, amphithéâtre – possède un double plancher en béton dans le vide duquel l'air est distribué jusqu'au pied perforé des sièges, d'où il sort.

Or, ces vides de distribution horizontaux – appelés « plénums » – étaient tous desservis, auparavant, par le même vide vertical compris entre le mur arrière incurvé de la salle et la « coque » revêtue de palissandre qui double ce mur du côté des couloirs. De fait, la quantité d'air insufflée à chaque niveau n'était pas vraiment maîtrisée, ce qui a conduit les spécialistes à installer, dans ce « plénum » vertical, un réseau de gaines permettant d'assurer une distribution par niveau à la fois équilibrée et contrôlée. De nouvelles buses de ventilation spécialement destinées à l'amphithéâtre ont en outre été intégrées dans la partie haute des murs.

Enfin, les professionnels ont tiré parti de l'espace disponible entre le faux-plafond de Stryjenski et la toiture pour y installer un dispositif de reprise d'air vicié. Ainsi, alors que l'air chaud pulsé depuis le bas s'échappait auparavant du bâtiment par des grilles disposées autour du couronnement de la salle, sa chaleur est désormais récupérée pour préchauffer l'air frais prélevé à l'extérieur. Comme l'air pulsé dans les gaines génère cependant d'autant plus de bruit qu'il se déplace vite, il s'agissait ici d'en réduire autant que possible la vitesse de circulation, ce qui requérait, pour assurer malgré tout des débits suffisants, des gaines de plus de deux mètres de large. Or, un pareil encombrement nécessitait

de supprimer une partie des suspentes par lesquelles le faux-plafond de la salle était accroché à la charpente de la toiture – ce qui a amené les ingénieurs CVC à se coordonner très étroitement avec les architectes et les ingénieurs civils.

Les nouveaux locaux en toiture

Concept structurel

Le vide compris entre faux-plafond et toiture n'a du reste pas accueilli que de nouvelles gaines de ventilation : les architectes ont en effet proposé d'y aménager aussi des locaux d'une surface de près de 180 mètres carrés au total, dont une grande salle de réunion.

Entièrement désolidarisée du reste de la charpente pour empêcher la propagation des vibrations et ne pas perturber les répétitions, cette salle se caractérise, outre son éclairage zénithal, par le fait qu'elle s'adosse au mur en béton apparent de la tour de scène, qui semble ainsi « tomber » dans la pièce. Si la réalisation d'une telle « boîte » libérait de précieuses surfaces dans la partie postérieure de l'édifice et représentait, à ce titre, une pièce maîtresse dans le concept d'extension et de réorganisation du bâtiment, elle n'en posait pas moins, comme on va le voir, des problèmes de structure assez corsés.

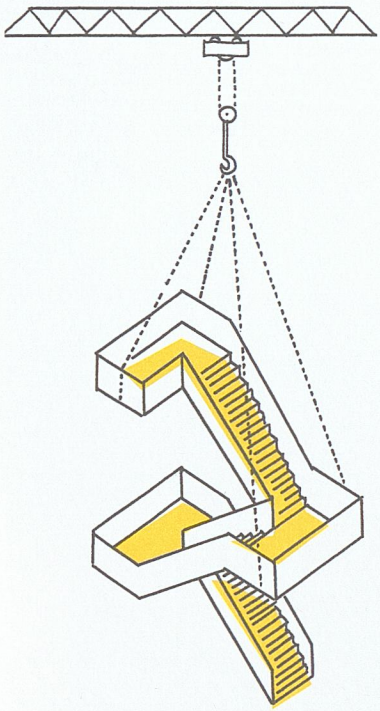
Au-dessus de la salle de spectacles, la charpente métallique de la toiture se composait de trois poutres transversales de deux mètres de hauteur (fermes), sur lesquelles reposaient les poutrelles longitudinales (pannes) portant la couverture et son support. C'est à ces pannes qu'étaient aussi fixées les nombreuses suspentes du faux-plafond de la salle.

L'idée était d'insérer les nouveaux locaux dans la première travée de la structure, entre le mur en béton de la cage de scène et la première ferme de la charpente. Cela présupposait toutefois, là encore, de libérer l'espace des suspentes, mais aussi d'ouvrir la toiture sur toute la travée, en coupant toutes les pannes et autres contreventements au droit de la première ferme.

Rotules

Pendant le chantier, il est apparu que les pannes de la charpente présentaient, entre les fermes, des articulations ou « rotules » cachées par le faux-plafond – un système destiné à rendre la construction plus aisée qu'avec de longues poutres continues, sans articulations.

Or, si ces pannes avaient été coupées sans que des mesures de raidissement adéquates soient prises au niveau des rotules, la structure serait devenue instable – avec les conséquences potentiellement catastrophiques que l'on peut imaginer !



Du camion à l'ancrage définitif

La mise en place des escaliers métalliques préassemblés, qui desservent trois niveaux, a elle aussi demandé aux professionnels des trésors d'ingéniosité.

Ainsi a-t-il d'abord fallu éviter, au moyen d'une structure raidisseuse auxiliaire, que les escaliers, transportés par camion en position couchée, ne se déforment lors de leur redressement par grue.

Ensuite, il a fallu recourir à un système de treuils pour amener les deux escaliers inférieurs à leur emplacement définitif, dans la profondeur du bâtiment.

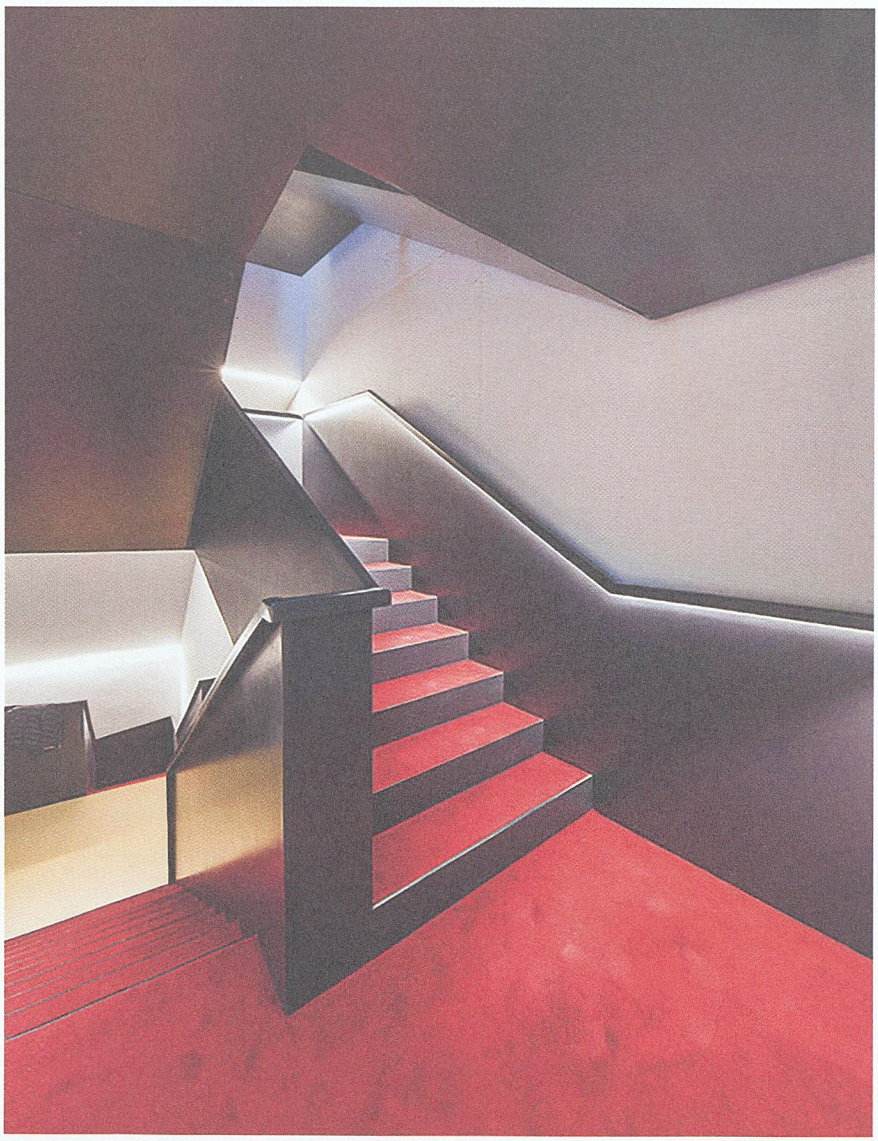
Enfin, des raisons de géométrie et d'accessibilité ont nécessité de mettre en place les deux escaliers supérieurs en deux temps : d'abord sur des cales provisoires, pour déterminer avec exactitude leurs points d'encastrement dans les murs de leurs – nouvelles – cages, puis dans leur position finale, après les avoir relevés de 50 centimètres afin de sceller les ancrages définitifs.

Qui, en voyant le résultat, soupçonnerait pareille complexité ?

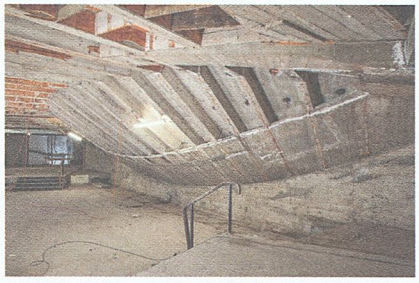
Afin de pouvoir supprimer les suspentes gênantes, les ingénieurs ont proposé d'accrocher le faux-plafond de Stryjenski à un système de profilés métalliques fixés, d'un côté, à la ferme et, de l'autre, à la cage de scène. Ne restait dès lors « plus qu'à » créer la structure porteuse des nouveaux locaux. À cette fin, les concepteurs ont fait insérer par l'ouverture en toiture, juste à côté de la ferme préexistante, une nouvelle poutre à treillis de 25 mètres de portée, et fait jeter, entre cette dernière et la cage de scène, le plancher des nouvelles salles.

Escaliers métalliques

Pour desservir les nouveaux locaux gagnés dans les combles, les architectes ont dessiné deux paires symétriques d'élégants escaliers métalliques disposés en cascade, qui ont été livrés chacun en une seule pièce sur le chantier. La création des nouvelles cages d'escaliers supérieures a cependant impliqué, au préalable, des travaux compliqués car, comme celles-ci empiétaient sur le vide situé au-dessus de la salle de spectacles, il a fallu scier des parties de murs en béton préexistantes et réaliser de nouveaux murs en porte-à-faux.



Le Bar de l'Amphithéâtre



Dans le bar aménagé sous l'amphithéâtre de la salle de spectacles, l'ancien décor *vintage* a fait place à un design épuré, mais non dénué de la touche de magie qui sied à une buvette d'opéra.

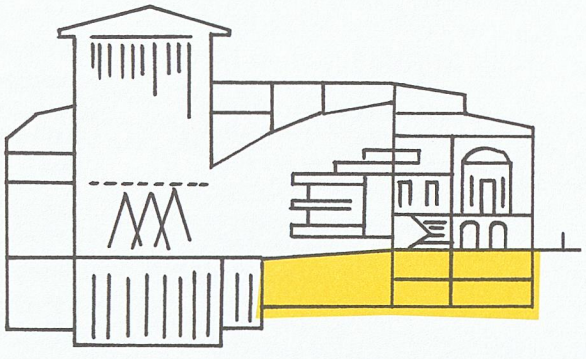
Les architectes ont rendu à cet espace très allongé son volume véritable, caractérisé par la saillie du plancher incliné de l'amphithéâtre. Cette sorte de coque a en l'occurrence été revêtue, comme le plafond, d'un crépi sur lequel ont été projetés, alors qu'il était encore frais, des milliers de paillettes de verre concassé scintillantes. Quant au semis d'étoiles que figurent les 1500 câbles de fibre optique pointant sous le plafond, il ne manque bien sûr pas de rappeler la nébuleuse de Stryjenski dans la grande salle.

Le comptoir à plateau lumineux est réalisé en laiton délabré, le doublage du mur de fond, en lames verticales ajourées en chêne lasuré, et le sol, en terrazzo coulé sur place – tous matériaux qui font partie du vocabulaire décliné avec rigueur par les architectes dans l'ensemble des locaux rénovés de l'édifice.

8.

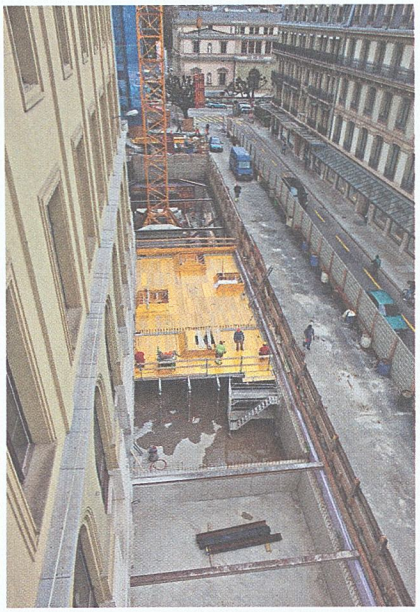
Extensions et réaménagements en sous-sol

Salles de répétition, locaux techniques, cafétéria du personnel, Bar Bleu



Interfaces

Avec le réaménagement des locaux du premier sous-sol et les agrandissements réalisés sous le boulevard du Théâtre et la rue Diday, on quitte – en partie – les espaces ouverts au public pour entrer dans les zones réservées au personnel du Grand Théâtre et aux artistes. On quitte aussi – en partie – le domaine de la rénovation pour entrer dans ceux des gros travaux de génie civil, de l'architecture contemporaine et de l'aménagement des espaces publics.



Sur et sous le boulevard du Théâtre

Le passant qui longe le Grand Théâtre côté boulevard se demandera peut-être à quoi servent les plaques de verre intégrées, en quinconce, dans le dallage du trottoir. Ces plaques translucides, mais non transparentes, couvrent en fait les petits puits de lumière qui éclairent les trois nouvelles salles de répétition aménagées sous la voirie. Complétées, à l'arrière, par quatre nouveaux vestiaires et deux locaux techniques répartis sur deux niveaux de sous-sols, ces trois salles constituent les éléments les plus prestigieux du concept d'agrandissement élaboré par les architectes. De pareilles extensions souterraines ont cependant nécessité de lourds et complexes travaux de génie civil.

Les travaux de terrassement

En milieu urbain dense, il convient de limiter autant que possible l'emprise des fouilles et d'en stabiliser les bords – verticaux – au moyen de parois appelées enceintes de fouilles. Dans le cas du Grand Théâtre, ces dernières devaient être étanches, car les sous-sols de l'édifice étaient immergés dans la nappe phréatique. La présence de vestiges des anciennes fortifications de la ville excluait en l'occurrence la réalisation de simples rideaux de palplanches, impossibles à enfoncer dans la roche dure.

Après avoir effectué des sondages pour déterminer la composition précise du sol, les ingénieurs ont opté, sur le boulevard, pour une paroi de pieux dits sécants, c'est-à-dire se chevauchant latéralement. Comme il n'était pas possible d'ancrer cette paroi dans le terrain en raison des nombreux réseaux enterrés sous la chaussée, il a fallu la stabiliser à l'aide d'étais horizontaux appuyés contre le bâtiment lui-même. L'enceinte a ensuite été revêtue d'une isolation thermique, puis doublée par les parois en béton coulé sur place des nouveaux locaux, de sorte que la paroi de pieux fait désormais partie intégrante de la structure de l'édifice.

Au niveau du fond de fouille, la nappe a été pompée en continu pendant les travaux. Des ouvertures (réservations) ont par ailleurs été ménagées dans le radier pour éviter qu'il ne soit soulevé par la poussée d'Archimède en cas de panne des pompes.

Les salles de répétition et leur desserte

On accède aux trois nouvelles salles de répétition – dont la plus vaste, au sud, présente une hauteur plus importante – par de grandes baies vitrées aux embrasures profondes, tout en bois (→ p. 106). Le mur dans lequel ces baies sont découpées paraît dès lors très épais, mais la paroi porteuse en béton – qui a conservé, côté couloir, l'empreinte des planches de coffrage – n'en constitue en réalité qu'une partie. En effet,

Égout à l'horizon

À l'angle nord-ouest du périmètre d'excavation, l'agrandissement projeté entrait en conflit avec le collecteur unitaire ovoïde de 180 centimètres de hauteur qui passait à proximité.

De fait, il semblait n'y avoir qu'une alternative : soit dévier ce collecteur, au prix de centaines de milliers de francs de travaux ; soit rogner sur l'extension prévue et perdre ainsi de – très – précieuses surfaces utiles.

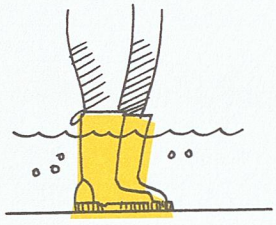
Le recours ponctuel à un système de micropieux sécants mis en place de façon très précise a toutefois permis d'échapper à ce funeste dilemme.

tous les murs de ces salles sont, du côté intérieur, doublés de cloisons acoustiques en plâtre disposées, pour optimiser la réverbération des ondes sonores, selon une géométrie biaise – géométrie qui se retrouve d'ailleurs dans la forme trapézoïdale des baies vitrées.

Devant la plus grande des trois salles, le couloir s'élargit pour former, au pied des escaliers, une sorte de hall. Le gros mur dont les moellons ont ici été laissés apparents n'est autre que l'ancien mur extérieur – enterré – de l'édifice. S'installer sur la banquette ménagée au pied de ce mur, c'est donc pratiquement s'asseoir sur les fondations primitives du bâtiment !

Les aménagements extérieurs

Sur le boulevard, le trottoir qui longe le Grand Théâtre est désormais délimité, par rapport à la chaussée, par un long élément de mobilier urbain en béton préfabriqué. Les bacs végétalisés, dont cinq sont destinés à accueillir des arbres qui reconstitueront la rangée, alternent ici avec des surfaces planes qui invitent à s'y asseoir, et où débouchent encore cinq des puits de lumière éclairant les salles de répétition enterrées.

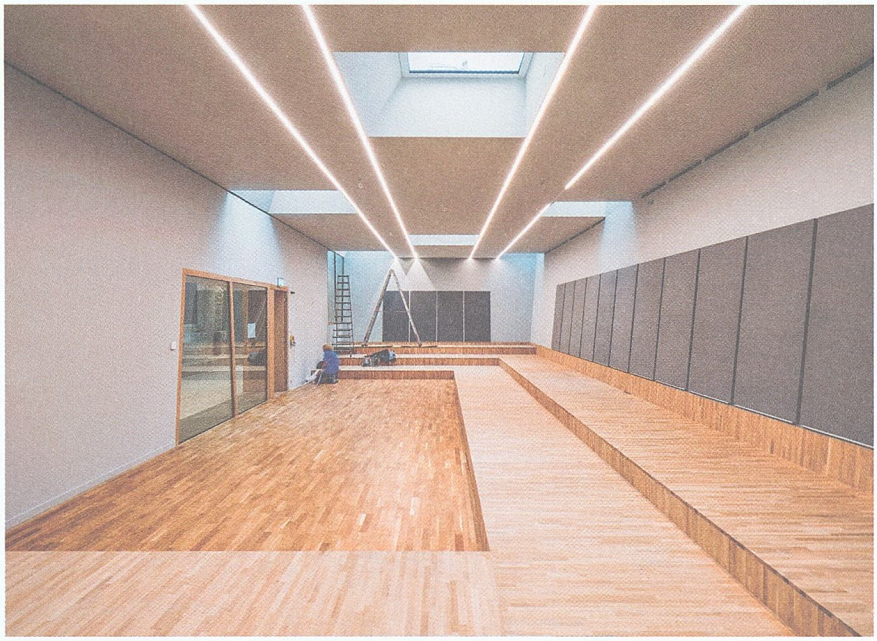


Infiltrations intempestives

Dans la partie reconstruite après l'incendie de 1951, l'étanchéité des sous-sols était assurée par des sauts-de-loup continus formant une sorte de « double peau » sur le pourtour du bâtiment.

Or, des défectuosités dans l'évacuation de cet ancien système ont occasionné, pendant le récent chantier, des fuites dont la source s'est révélée très difficile à localiser.

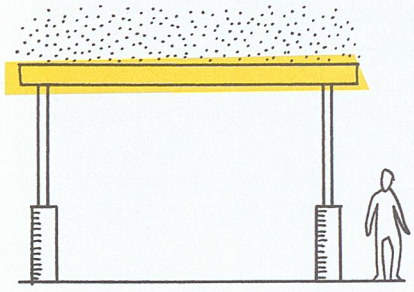
Pour éviter d'accroître encore la pression exercée sur l'édifice, la solution adoptée a consisté à canaliser l'eau entrante et à l'évacuer de manière appropriée.



Coffrage de type 3.1

Pour les nouveaux pans de murs en béton apparent du sous-sol, les concepteurs ont adopté un type de coffrage semblable à celui utilisé lors de la reconstruction de 1958-1962 (→ p. 106).

Comme on le voit dans le couloir d'accès aux nouvelles salles de répétition, ce coffrage – de type 3.1 selon les normes – se caractérise par l'emploi de minces lames de bois calepinées, c'est-à-dire dont le dessin formé par les joints est maîtrisé.



Reprise en sous-œuvre

Dans l'ancien mur extérieur en moellons d'un mètre d'épaisseur ont été percées deux ouvertures d'environ 4,5 mètres de largeur: une porte et une fenêtre intérieure. Comme ce mur supportait cependant les niveaux de façade supérieurs, les ingénieurs civils ont dû y insérer pour chaque baie, en plusieurs étapes, deux profilés métalliques parallèles formant linteau.

Pour éviter que la façade ne se fissure pendant l'opération, des vérins poussant vers le haut ont été posés sous chacune de ces poutres jusqu'à ce que tout le «linteau» soit en place.

La poussée exercée par ces vérins a dû être déterminée avec précision, ce qui a nécessité des calculs de charge assez complexes, tenant compte, par exemple, du fait que certaines chapes avaient été enlevées dans les étages pendant le chantier.

Sur et sous la rue Diday

Du côté de la rue Diday, les agrandissements réalisés en sous-sol ne comportent que des locaux techniques, notamment celui qui abrite la nouvelle pompe à chaleur (→ p. 37). Pour les enceintes de fouilles, les ingénieurs ont ici opté, sur la base des sondages géologiques, pour des pieux non pas sécants, mais tangents, c'est-à-dire se touchant sans chevauchement.

En surface affleurent, sur l'esplanade Diday, la grille de prise d'air de la pompe à chaleur et, au pied du bâtiment, les deux plates-formes élévatrices qui communiquent directement, pour le chargement et le déchargement des décors, avec le plateau de scène. L'ancienne rangée d'arbres sera, ici aussi, reconstituée, et abritera des places de stationnement pour deux-roues.

Cafétéria du personnel et cuisine

Depuis le couloir desservant les nouvelles salles de répétition, il suffit de passer la porte percée dans l'ancien mur extérieur et de longer l'autre face de ce même mur pour déboucher – après quelques marches et une rampe – dans la nouvelle cafétéria du personnel. C'est ici en effet, dans les anciennes caves situées sous les espaces d'accueil du rez-de-chaussée, que les architectes ont très judicieusement regroupé la cantine réservée aux utilisateurs et la cuisine du Grand Théâtre.

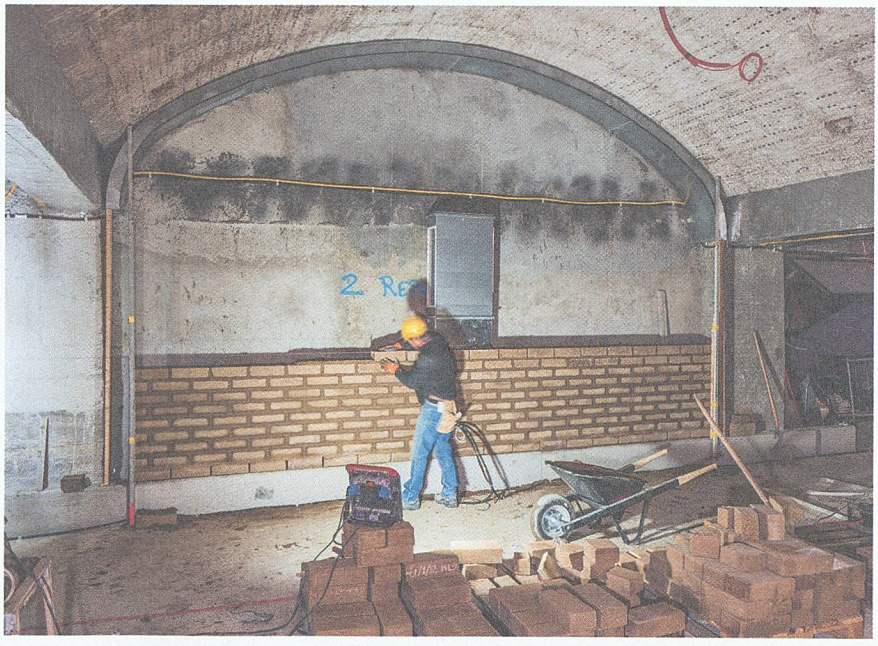
Lors des travaux des années 1958-1962, ces espaces avaient été couverts par une voûte en panneaux agglomérés plâtrés et peints, que les concepteurs ont fait démolir pour rétablir le volume original des locaux. Les nouveaux matériaux mis en œuvre sont ici le bois pour les plafonds, le terrazzo pour les sols et la brique de terre crue pour les cloisons de doublage, dont la plupart masquent des installations techniques.

Dans la cafétéria, l'espace de plan carré situé sous la billetterie a été doté, côté place Neuve, de deux sauts-de-loup qui y apportent une

Un matériau d'avenir ancestral

Outre qu'elle sied parfaitement à d'anciennes caves, la brique de terre crue – en l'occurrence produite par une entreprise locale à partir de déchets d'excavation – possède d'excellentes propriétés de régulation du climat des locaux. Elle pèse cependant son poids, raison pour laquelle les doublages du sous-sol reposent sur un soubassement en béton qui a pour effet de renforcer statiquement les planchers (selon le principe du sommier inversé).

On notera aussi, dans la cantine, l'exécution particulière des angles saillants, où une brique sur deux est posée légèrement de biais, sans qu'aucune ne soit coupée – un nouvel exemple d'ornementation produite à travers la simple mise en œuvre des matériaux.



lumière naturelle bienvenue. Quant à la cuisine, aménagée à l'autre extrémité de l'enfilade, elle occupe une position tout à fait stratégique, qui lui permet de desservir à la fois la cantine du personnel, le Café de la Plage (situé juste au-dessus), les foyers du bel étage (via l'ascenseur installé dans le local utilitaire contigu) et le bar aménagé dans l'espace attenant à la cafétéria, sous l'atrium du rez-de-chaussée.

Bar Bleu

Cette buvette, rebaptisée Bar Bleu, constitue – hormis les toilettes – le seul espace en sous-sol qui soit ouvert au public pendant les représentations. Alors que dans la cafétéria contiguë, l'ancien plafond plat avait été, comme on l'a vu, masqué par une (fausse) voûte après l'incendie de 1951, les travaux de démolition de 2016 ont révélé que, dans le bar, les faux-plafonds (plats) cachaient une série de belles voûtes transversales...

Pour les architectes, il était évident que ces voûtes devaient être rénovées afin de rendre au local – comme dans le Bar de l'Amphithéâtre et la cantine du personnel – son volume d'origine. On retrouve par ailleurs ici les matériaux déjà mis en œuvre dans les espaces précités : terrazzo pour le sol, terre crue pour les doublages et laiton délabré pour le comptoir – comptoir dont on dit qu'il serait, avec ses 23 mètres d'extension, le plus long de Genève.

Le bonheur des uns...

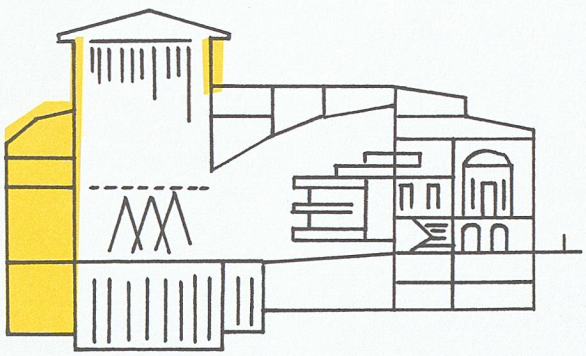
Comme bien des découvertes faites au cours de ce chantier riche en rebondissements, la mise au jour des voûtes du bar du sous-sol représentait, en soi, une belle surprise, mais la médaille avait aussi son revers. En l'occurrence, la décision de renoncer à l'ancien faux-plafond pour montrer ces voûtes faisait perdre aux ingénieurs CVC de précieux vides techniques – qu'il a bien fallu trouver ailleurs...

SALLE DE RÉUNION 2

9.

Autour de la cage de scène

Réaménagement des locaux utilisateurs, rénovation du béton de la tour de scène



Un repère intérieur et extérieur

Les surfaces de plancher gagnées dans les combles de la salle de spectacles et dans les extensions souterraines du bâtiment ont permis de réorganiser et de moderniser les nombreux locaux disposés en couronne autour de la cage de scène. Quant à la partie « émergée » de la tour, le béton très altéré de ses façades a été soigneusement rénové. Par son traitement intérieur et extérieur, la cage de scène a été (re)mise en valeur comme repère, tant au sein de l'édifice qu'à l'échelle de la ville.

La carbonatation du béton

Comme on le sait, le béton se compose de granulats de dimensions variables (cailloux, graviers, sables) et d'un liant hydraulique : le ciment. Lors de la prise – c'est-à-dire de la solidification de la « pâte » – se dégage de la chaux libre (CaO), qui est entraînée par l'eau en excès vers la surface du béton. Au contact de l'air et du gaz carbonique qu'il contient (CO_2), cette eau s'évapore en déposant des cristaux de carbonate ($CaCO_3$).

Dans certaines conditions – froid et forte humidité –, ces cristaux atteignent la surface de la façade, où ils restent visibles sous la forme d'efflorescences.

En plus de son aspect inesthétique, une forte carbonatation peut provoquer la corrosion des armatures et l'éclatement du béton qui les enrobe – ce qui s'était précisément produit dans le cas de la tour de scène du Grand Théâtre.

Intégralement reconstruite entre 1958 et 1962, la partie postérieure du Grand Théâtre compte, depuis le fond de scène jusqu'au faîtage de la tour, pas moins de quinze niveaux, dont trois en sous-sol. La scène et sa machinerie ayant fait l'objet d'importants travaux de modernisation en 1997-1998, elles n'ont pas été touchées lors de la rénovation de 2016-2019. Les multiples locaux qui entourent la cage de scène depuis le deuxième sous-sol jusqu'au sixième étage ont en revanche été réorganisés et rénovés en fonction des besoins et normes actuels.

Réaménagements intérieurs

Locaux techniques ; dépôts ; ateliers de confection et de réparation des décors, des accessoires et des costumes ; entrée des artistes ; foyer de l'orchestre ; bibliothèque ; locaux des machinistes et des électriciens ; régie de scène ; bureaux de la direction technique ; loges d'artistes ; salles de maquillage et de démaquillage ; régie son ; salles de répétition pour danseurs et choristes ; bureaux de l'administration ; salles de réunion… – les espaces disposés autour de la cage de scène se caractérisent par la diversité de leurs fonctions et de leurs dimensions.

Aux locaux préexistants s'ajoutaient en outre les centaines de mètres carrés de surface utile supplémentaire à créer. En proposant d'installer

une partie de ce programme dans les extensions en sous-sol (→ p. 108) et dans les combles de la salle de spectacles (→ p. 103), les architectes ont dégagé une marge de manœuvre suffisante pour réorganiser de façon plus efficace – par « strates » fonctionnelles – les différents niveaux de la partie postérieure du bâtiment, en tirant mieux parti des quatre cages d'escaliers existantes. Ainsi le quatrième étage est-il désormais affecté à l'administration, le troisième aux loges et aux salles pour ballet et chœurs, les trois niveaux inférieurs à la technique de scène, et les niveaux de sous-sols aux vestiaires et aux ateliers.

Afin de faciliter encore le repérage dans ce dédale, les architectes ont fait sabler à tous les niveaux – sauf aux deuxième et troisième sous-sols – les murs en béton de la cage de scène pour en mettre à nu les granulats. Cette matérialité « brute », qui rend ces murs reconnaissables entre tous, est encore rehaussée par la lumière rasante qui tombe depuis l'arête des plafonds (→ p. 114).

Tous les locaux et circulations réaménagés l'ont par ailleurs été, comme on l'a vu (→ p. 34), selon une stratégie cohérente en termes de matériaux et de couleurs. Ainsi les parois peintes l'ont-elles été en gris clair (RAL 7035) et les plafonds, en brun-gris (RAL 8019), tandis que les sols ont été

réalisés dans des teintes proches les unes des autres – qu'il s'agisse de terrazzo, de mosaïque en grès-cérame ou de revêtements en résine synthétique.

Du point de vue technique, les locaux ont été équipés d'un chauffage par le sol, que complètent, au besoin, les anciens corps de chauffe en fonte. Dans les sous-sols, les ateliers dont l'aération se faisait auparavant par les sauts-de-loup aménagés à la périphérie du bâtiment sont désormais dotés d'une ventilation mécanique, ce qui représente – surtout dans les locaux où s'effectuent des travaux polluants (soudure, etc.) – une amélioration non négligeable en matière d'hygiène.

Le fait que la partie postérieure de l'édifice ne soit pas classée a en outre permis de renforcer les performances thermiques des façades, en

isolant celles-ci par l'intérieur et en remplaçant les anciennes fenêtres par de nouvelles menuiseries à double vitrage isolant.

Traitement du béton en façade

À partir du septième étage, la tour de scène émerge du reste de l'édifice. Comme ses façades s'étaient fortement dégradées sous l'effet de la carbonatation, il a fallu rénover quelque 3500 mètres carrés de béton apparent !

Pour la fabrication des mortiers à appliquer sur les zones altérées, l'analyse de prélèvements effectués sur tout le pourtour de l'ouvrage a permis de se rapprocher le plus possible de la pigmentation et de la texture du béton d'origine, en fonction de l'exposition spécifique de chaque façade au soleil et aux intempéries. Il s'agissait par ailleurs de tenir compte de l'empreinte du coffrage utilisé à l'époque de la reconstruction – ce fameux coffrage dont les architectes se sont inspirés pour les murs en béton des extensions en sous-sol (→ p. 110).

Pour terminer, les quatre façades de la tour de scène ont été enduites d'un badigeon destiné à en uniformiser et à en protéger les surfaces.

Une cohabitation périlleuse

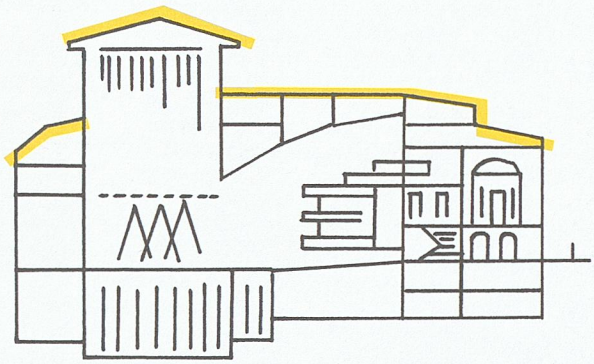
Les pigeons ne sont pas les seuls oiseaux à apprécier l'Opéra genevois : il se trouve en effet que la tour de scène du Grand Théâtre abrite une importante colonie de martinets noirs.

Or, durant le chantier, ceux-ci avaient la fâcheuse habitude de traverser les échafaudages comme de véritables flèches, ce qui mettait en péril les artisans et ouvriers occupés à rénover façades et toitures. Aussi a-t-il fallu, pendant les travaux, accrocher aux échafaudages des nichoirs provisoires pour ces hôtes impétueux.

10.

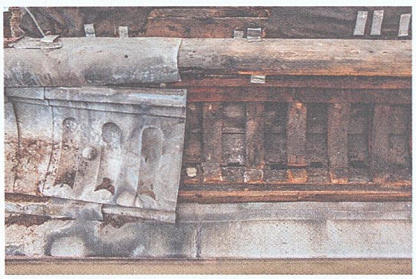
Les toitures

Charpente, couverture et ferblanterie



Une « cinquième façade » entièrement rénovée

Très altérées par l'usure et la pollution, les vastes surfaces de toiture du Grand Théâtre n'avaient plus fait l'objet de travaux d'envergure depuis la reconstruction de 1958-1962. Leur réfection complète a donné l'occasion d'isoler ces parties essentielles de l'enveloppe du bâtiment. Charpentiers, couvreurs et ferblantiers ont ici œuvré en étroite coordination entre eux et avec les architectes.
Un ferblantier ornemaniste a par ailleurs reproduit fidèlement deux types d'ouvrages décoratifs tout à fait remarquables.



Le Grand Théâtre avait toujours été couvert, sur son pourtour, de combles dits brisés, c'est-à-dire composés d'un versant supérieur à faible pente (terrasson) et d'un versant inférieur plus fortement incliné (brisis). Jacques-Élisée Goss avait choisi de revêtir les brisis d'ardoise naturelle – un matériau qui s'était répandu à Genève depuis le milieu du XIX[e] siècle, et dont l'adoption devait marquer l'appartenance du nouveau théâtre à la ville moderne (par opposition à la tuile de terre cuite qui prédominait en vieille ville). Pour assurer l'harmonie des teintes, les terrassons avaient été couverts, eux, de feuilles métalliques (placages) en zinc plutôt qu'en cuivre.

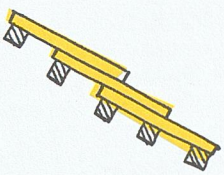
Lors des travaux consécutifs à l'incendie de 1951, la couverture en ardoise des brisis avait été conservée et complétée sur les parties neuves, mais les placages en zinc avaient été remplacés par des feuilles d'aluminium. La récente rénovation a permis de rétablir les deux matériaux d'origine – l'ardoise et le zinc – tout en assurant une isolation thermique et phonique efficace de la « cinquième façade » de l'édifice.

Coordination fine

Pour que les eaux pluviales tombant sur une toiture s'écoulent jusqu'à la gouttière ou au chéneau sans s'infiltrer dans la construction, il faut que chaque élément de couverture ou de ferblanterie recouvre celui qui le suit en aval – ce dont il découle, en toute logique, que la pose de ces éléments doit s'effectuer de bas en haut.

Il fallait donc, au Grand Théâtre, que le charpentier ait rénové les supports de couverture pour que le ferblantier puisse garnir les chéneaux encaissés au bas des versants, avant que le couvreur puisse à son tour poser ses ardoises sur les brisis et que le ferblantier puisse à nouveau intervenir pour poser ses placages sur les terrassons.

Les différents corps de métiers ont donc été amenés à se coordonner de façon très serrée car, compte tenu des surfaces à rénover et des délais impartis, il convenait à tout prix d'éviter les temps morts.



Les travaux

À l'abri d'un grand toit provisoire appelé « parapluie », les entreprises spécialisées ont commencé par déposer les anciennes couvertures. Il est alors apparu que l'état de leurs supports était très dégradé, ce qui s'explique notamment par le fait que les toitures n'étaient pas ventilées. Les charpentiers ont dès lors effectué de gros travaux de réfection, et ce, jusqu'à la charpente.

Après la pose d'un pare-vapeur, des panneaux isolants en laine de bois compressée ont été mis en place aussi bien entre les chevrons que sur ceux-ci, ce qui a eu pour effet – en comptant la membrane de sous-toiture appliquée sur l'isolation – de rehausser les toitures d'environ 12 à 15 centimètres.

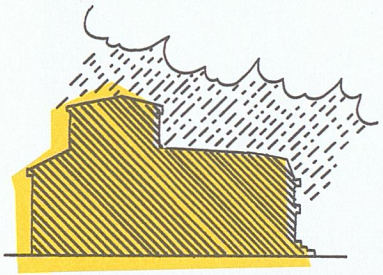
Pour les nouveaux placages des terrassons et des toitures de la salle de spectacles et de la tour de scène, il a été opté, sur la base de plusieurs prototypes, pour du zinc naturel, non pré-vieilli, que le temps se chargera de patiner. Façonnées en atelier, les feuilles de zinc ont été posées, pour une bonne ventilation, sur des planchers ajourés intégralement refaits, tandis que leur mise en œuvre à double agrafure – consistant à assembler les feuilles contiguës par un double pliage de leurs bords relevés – garantira la bonne étanchéité de la couverture. Les autres ouvrages de ferblanterie comme, par exemple, l'habillage des membrons

Des détails à redessiner

Rehausser les toitures d'un monument historique comme le Grand Théâtre, ne fût-ce que d'une douzaine de centimètres, n'a rien d'anodin. Pour les architectes, en effet, il s'agissait de veiller à ce que la surépaisseur due à la nouvelle isolation ne dénature pas l'aspect et les proportions des parties de toitures visibles.

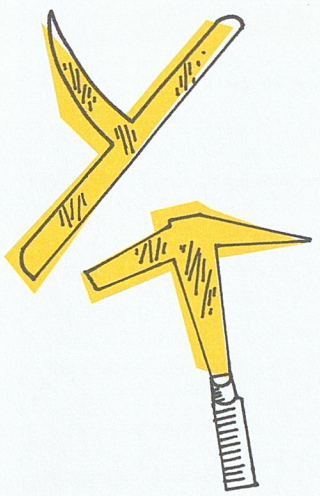
Un travail particulier a notamment été effectué sur le membron, à savoir l'élément en forme d'ourlet qui assure la liaison entre terrassons et brisis, et qui constitue ainsi une ligne de référence sur tout le pourtour du bâtiment.

Tout en en conservant le profil d'origine, les concepteurs l'ont minutieusement repositionné de manière à rétablir le même rapport qu'auparavant entre les différents pans de toiture, et ils ont veillé, dans le dessin des détails, à ce que les nouvelles ouvertures de ventilation soient dissimulées.



Des dispositifs d'évacuation XXL

Toute l'eau qui tombe sur les toitures du Grand Théâtre s'écoule dans les chéneaux encaissés aménagés à la périphérie du bâtiment, au-dessus de la corniche couronnant les façades. Ces encaissements présentent par conséquent des dimensions considérables, de même que les orifices (naissances) par lesquels l'eau s'engouffre dans les tuyaux de descente verticaux.



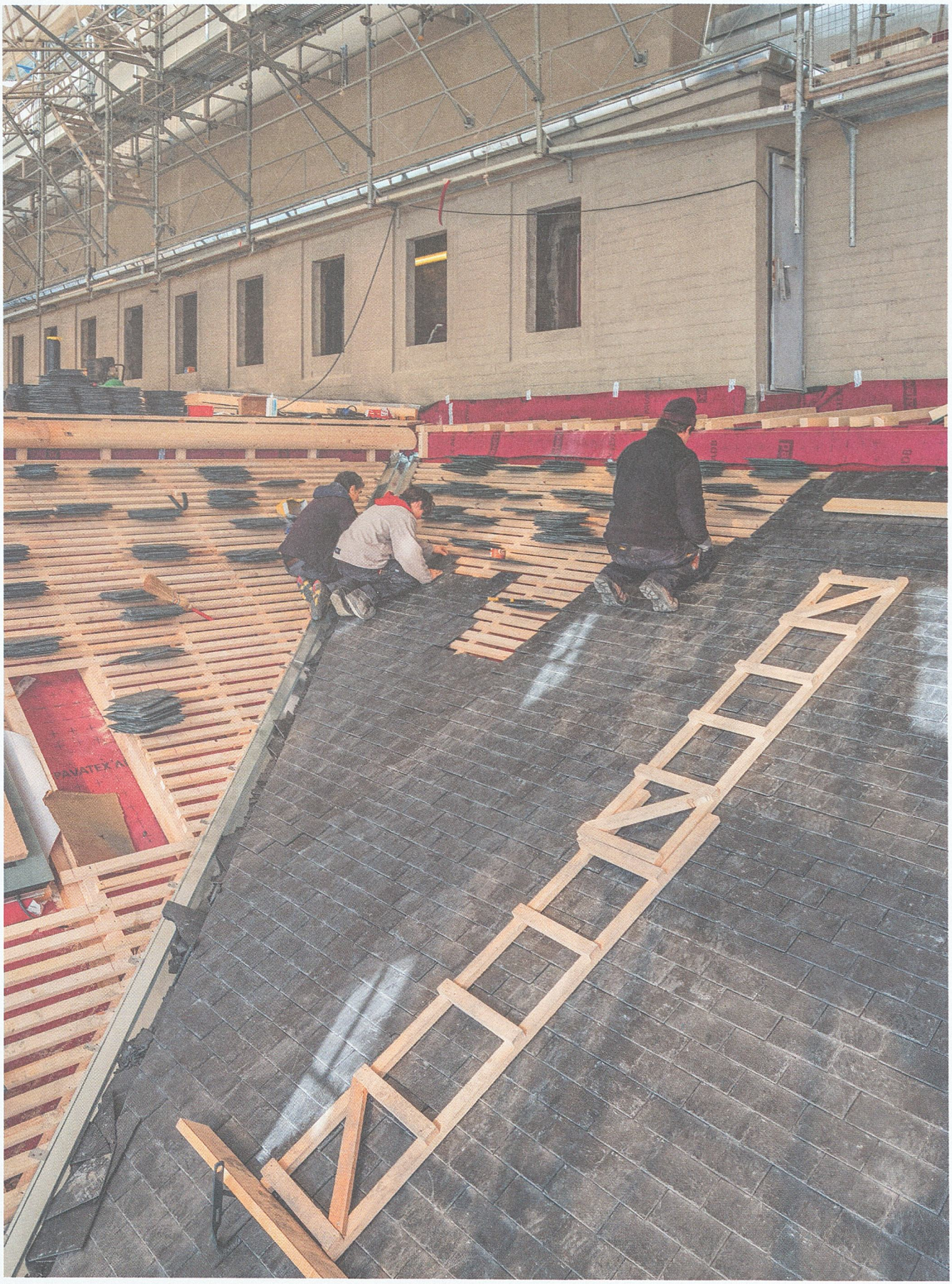
Deux outils traditionnels :
le marteau et l'enclume d'ardoisier

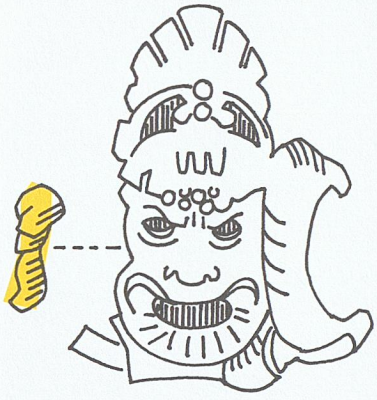
ou des chéneaux encaissés, ont été, eux aussi, posés sur des bois de support entièrement rénovés.

Quant aux ardoises de près de 140 ans d'âge qui revêtaient les brisis, elles étaient trop dégradées pour être réutilisées. Celles qui ont été importées du nord-ouest de l'Espagne pour les remplacer présentent cependant le même format que les anciennes – 30 centimètres sur 20 –, ainsi que d'excellentes propriétés mécaniques. Leur construction support, tout en sapin, se compose de lambourdes vissées sur les chevrons et d'un lattage très serré. Comme le réclamait un édifice aussi prestigieux que le Grand Théâtre, les couvreurs ont opté pour une pose à l'ancienne, c'est-à-dire au clou (et non pas au crochet). Les ardoises dont la forme devait être adaptée ont en outre été taillées manuellement, au marteau et à l'enclume – tant au niveau des raccords avec les éléments de ferblanterie que des lignes d'intersection saillantes (arêtiers) et rentrantes (noues) des pans de toiture.

Les brisis sont par ailleurs équipés de divers accessoires qui ont fait l'objet, eux aussi, d'un soin particulier. C'est notamment le cas des crochets à échelle – placés environ tous les 4 mètres – et des barres à neige « à la genevoise » – composées, en haut, d'une barre ronde et, en bas, d'un fer méplat –, qui ont tous été thermolaqués dans une teinte discrète, proche de l'ardoise.

Maintenant que les toitures du Grand Théâtre sont comme neuves, il appartiendra à la Ville d'assurer leur entretien régulier, afin d'éviter que l'usure des éléments de couverture et de ferblanterie ne provoque, comme par le passé, des dégâts considérables – y compris au niveau des façades et de leur décor sculpté !





Chaque masque original se composait de huit parties soudées entre elles. Après avoir identifié celui qui était le moins dégradé, il a fallu procéder à son dessoudage et au nettoyage des différentes pièces.

La reproduction de ces dernières s'est faite tantôt par emboutissage, tantôt par repoussage, tantôt par découpage et façonnage manuel.

Ferblanterie d'ornement

En plus des travaux de ferblanterie courante, deux types d'ouvrages à vocation décorative ont été refaits à neuf par un ferblantier ornemaniste – le seul qui exerce encore ce métier traditionnel en Suisse romande.

Ces ouvrages sont :

- d'une part, les tabliers estampés qui habillent, sur quelque 30 mètres courants, la face visible des chéneaux encaissés situés au-dessus de la corniche des façades principale et latérales ;
- d'autre part, les quatre masques qui ornent ces tabliers aux angles antérieurs du bâtiment.

Comme tous les autres ouvrages de ferblanterie, ces éléments ont été réalisés en zinc naturel, car une patine artificielle aurait été altérée lors du façonnage des pièces.

Les tabliers décoratifs

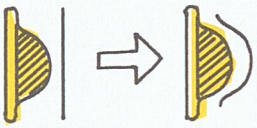
Les tabliers en question se composent d'une feuille de zinc façonnée à la plieuse et à la rouleuse, de coquilles réalisées par emboutissage et de demi-boules exécutées par repoussage. Les soudures ont été effectuées – comme c'est aussi le cas pour les masques – à l'aide d'un fer à souder en cuivre et d'une baguette de soudure composée à 60 % de plomb et à 40 % d'étain.

Les masques tragiques

Sans doute inspirés du travail des sculpteurs Louis Félix Chabaud (1824-1902) et Jean-Baptiste Klagmann (1810-1867) à l'Opéra Garnier, les quatre masques métalliques qui parachèvent le décor sculpté des façades du Grand Théâtre de Genève renvoient à l'univers de la tragédie antique et plus spécifiquement – comme l'indique leur couronne de pampre – à celui de Dionysos, dieu grec de la vigne, du vin et de l'ivresse.

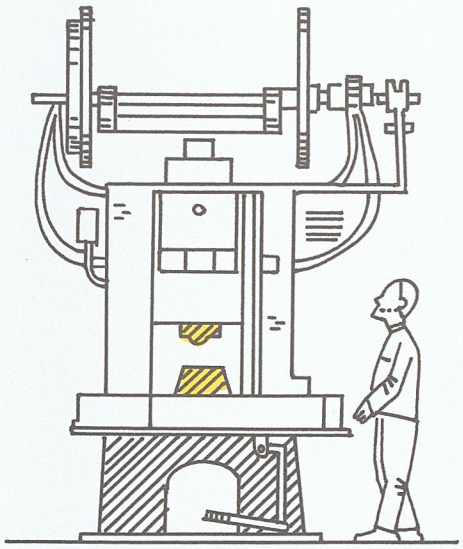
Alors que les masques d'origine ne possédaient qu'une fonction décorative, leurs versions reconstituées servent désormais aussi de dégorgeoirs, le tuyau qui leur sort de la bouche permettant d'évacuer l'éventuel trop-plein des chéneaux encaissés.

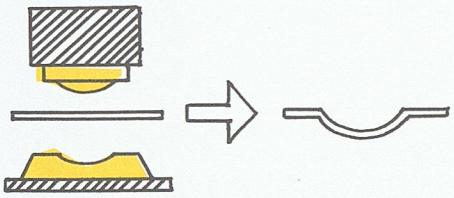
La réalisation de ces masques a permis au ferblantier ornemaniste de déployer tout son savoir-faire, car elle a fait intervenir les principales techniques constitutives de son art.



Repoussage

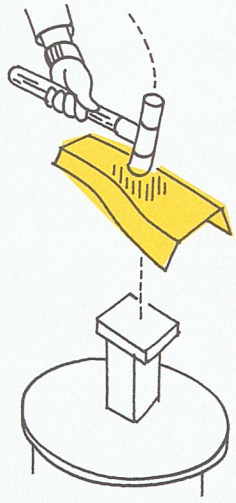
1. Un modèle en bois dur, présentant la forme de la pièce à produire (p. ex. une demi-sphère), est fixé à l'extrémité de l'axe du tour.
2. L'ornemaniste découpe un disque de zinc à la détoureuse et l'enduit de suif pour que les outils glissent bien sur le métal.
3. Il serre ensuite le disque de zinc entre le modèle en bois et l'extrémité de la poupée mobile, et met le tour en marche.
4. À l'aide d'un brunissoir, l'ornemaniste presse – « repousse » – le disque de zinc contre le modèle en bois jusqu'à ce qu'il en épouse parfaitement la forme.





Emboutissage

1. À partir de la pièce originale sont réalisés une empreinte – « négative » – en plâtre, ainsi que le « positif » de cette empreinte.
2. À partir de ces deux moules sont réalisées, en fonderie, deux matrices en aluminium.
3. L'ornemaniste emboutit la feuille de zinc à l'aide d'une presse, le moule métallique « négatif » étant fixé sur le plateau de la presse tandis que le moule « positif » sert de poinçon.



Découpage et façonnage manuel

1. L'ornemaniste met à plat la pièce du masque d'origine.
2. Il reporte les contours de cette pièce sur une feuille de zinc, qu'il découpe d'après ce gabarit.
3. Il façonne la nouvelle pièce au marteau ou au maillet.

TRAGEDIE
POESIE LYRIQUE
COMEDIE

Bilan et perspectives

Pour permettre une réintégration progressive des utilisateurs, la remise du Grand Théâtre rénové et agrandi s'est faite en deux temps. Il s'est agi, pour des raisons de calendrier, de permettre à une partie du personnel technique du théâtre de rentrer dans ses locaux avant la fin du chantier. La cohabitation entre ouvriers des entreprises et personnel de l'institution n'était pas de nature à simplifier le déroulement des travaux, et elle a posé certains problèmes de coordination. Ce fut néanmoins une condition incontournable pour le respect du calendrier.

Le 12 février 2019, au terme de trois ans de travaux – et comme pour accroître encore la pression sur tous les professionnels concernés ! –, le vénérable édifice a rouvert ses portes avec l'une des œuvres les plus ambitieuses du répertoire lyrique : le *Ring* de Richard Wagner, dont les quatre volets ont été présentés sur une semaine.

Cette brillante reprise a ainsi clos dignement un chantier à bien des égards exceptionnel, qui aura notamment offert à des entreprises et artisans très spécialisés une occasion unique d'exercer leurs savoir-faire et, dans certains cas, de former la relève. On ne peut que rendre hommage au soin avec lequel ils se sont acquittés de leurs tâches.

Une phase de rodage a depuis démarré dans les parties modernisées du bâtiment, en particulier pour les nouvelles installations techniques.

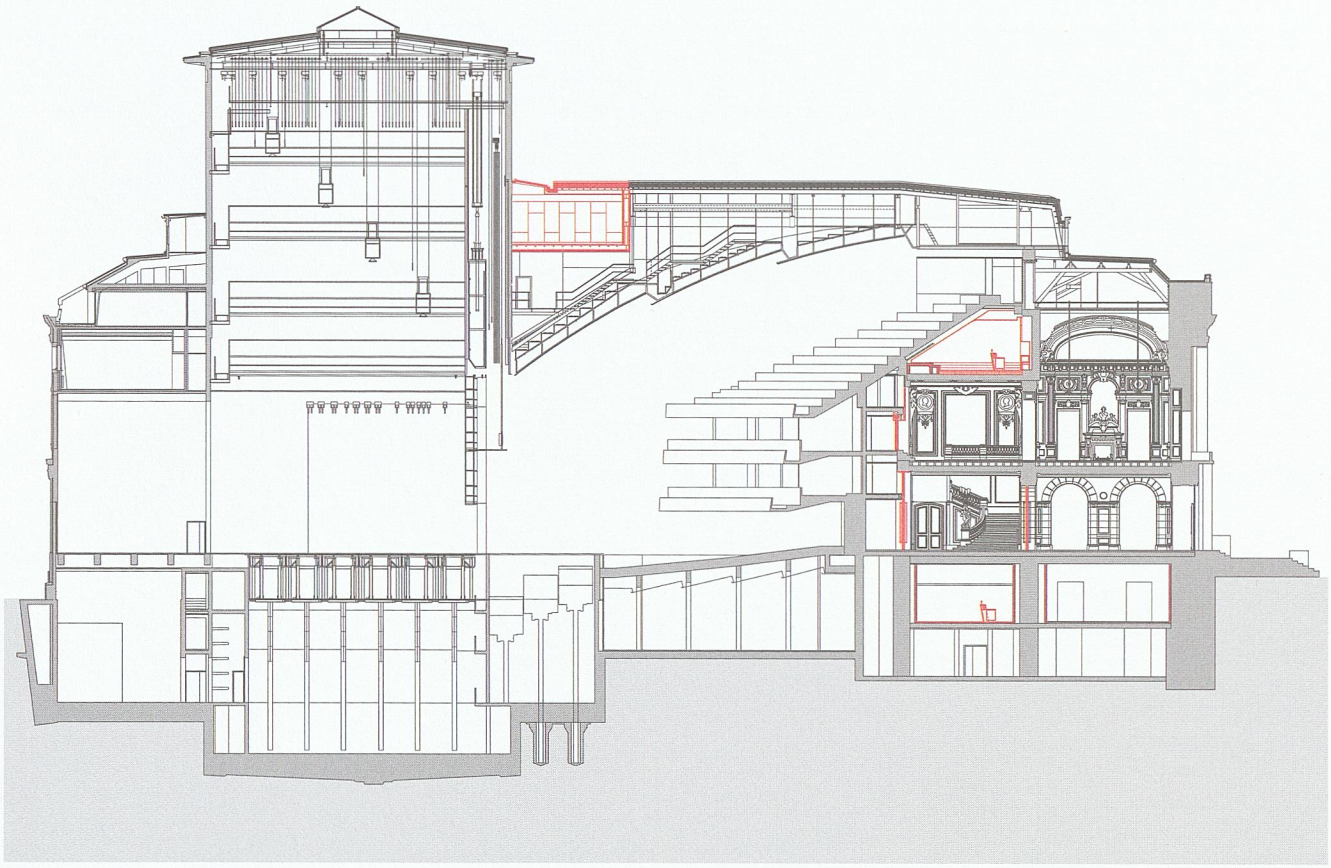
Un opéra ou un théâtre est avant tout une grande machine qui tourne autour de sa scène et de ses mécaniques complexes. Pour des questions de temps, il n'était pas possible d'inclure, dans la récente campagne de travaux, la remise à niveau de ces dernières. Un nouveau chantier se profile donc, dans quelques années, pour achever enfin cette rénovation globale et ambitieuse.

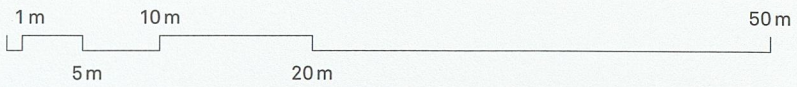
En matière de patrimoine, un chantier en chasse toujours un autre...

Annexes

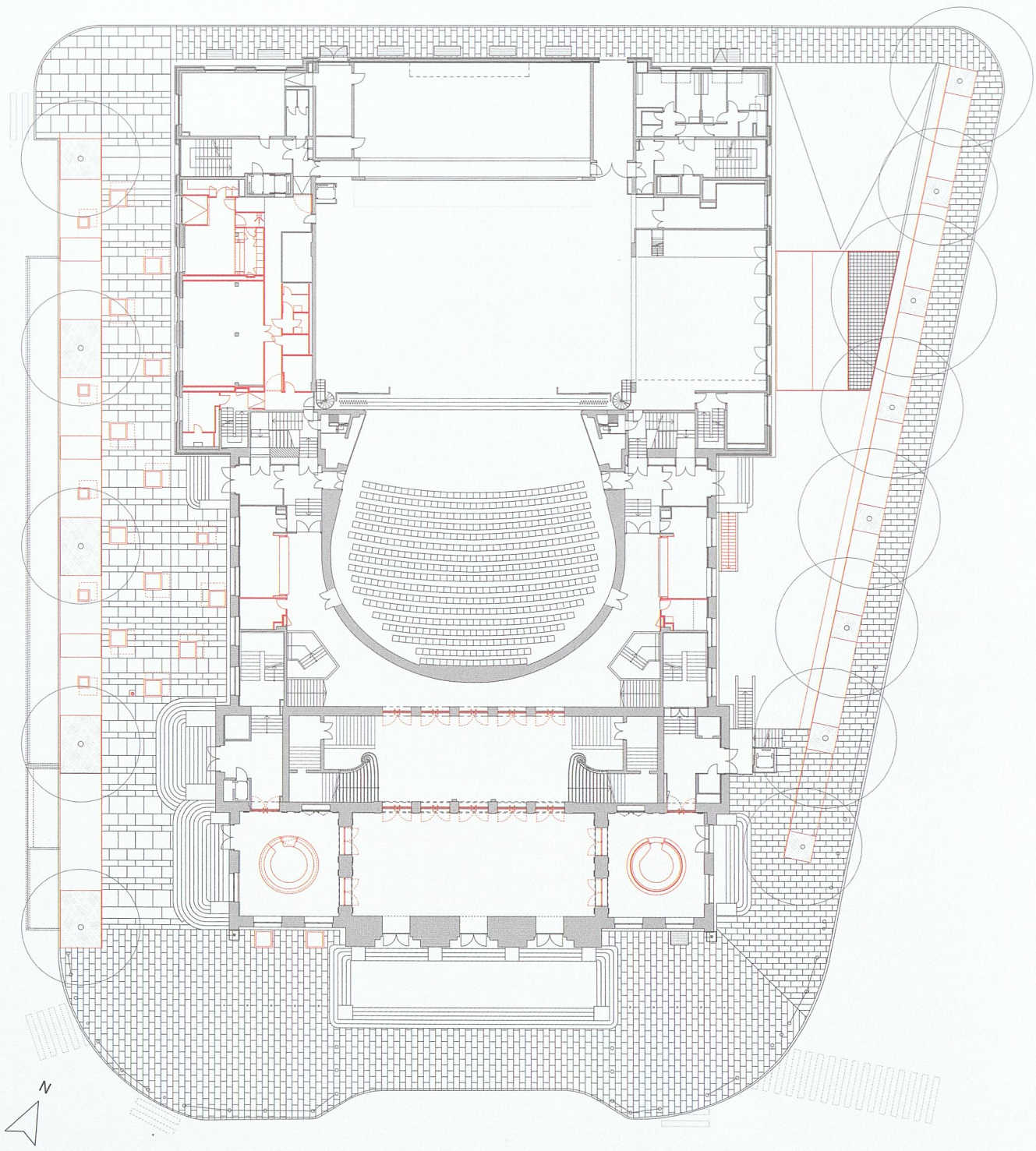
Plans

Coupe longitudinale

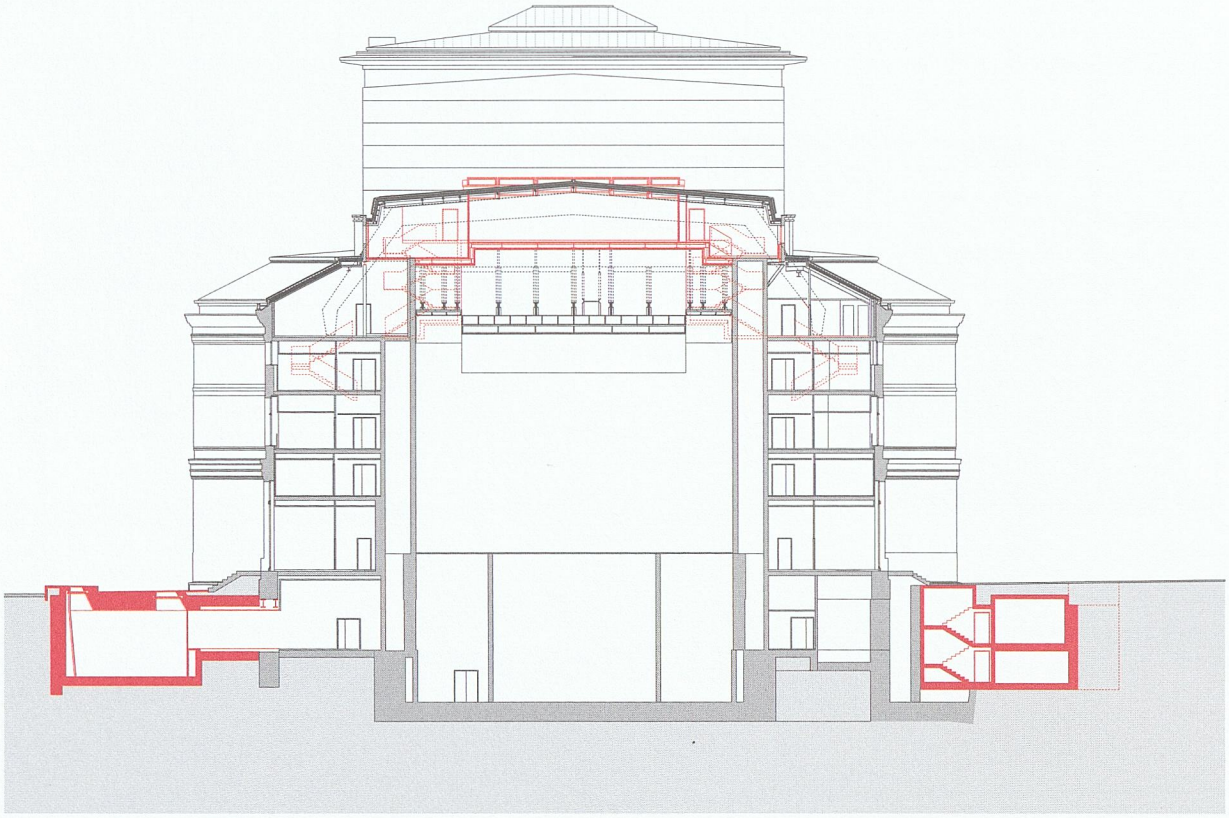


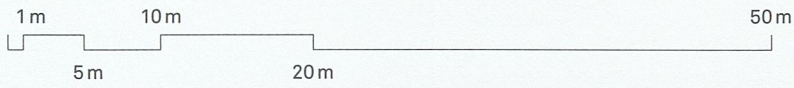


Rez-de-chaussée

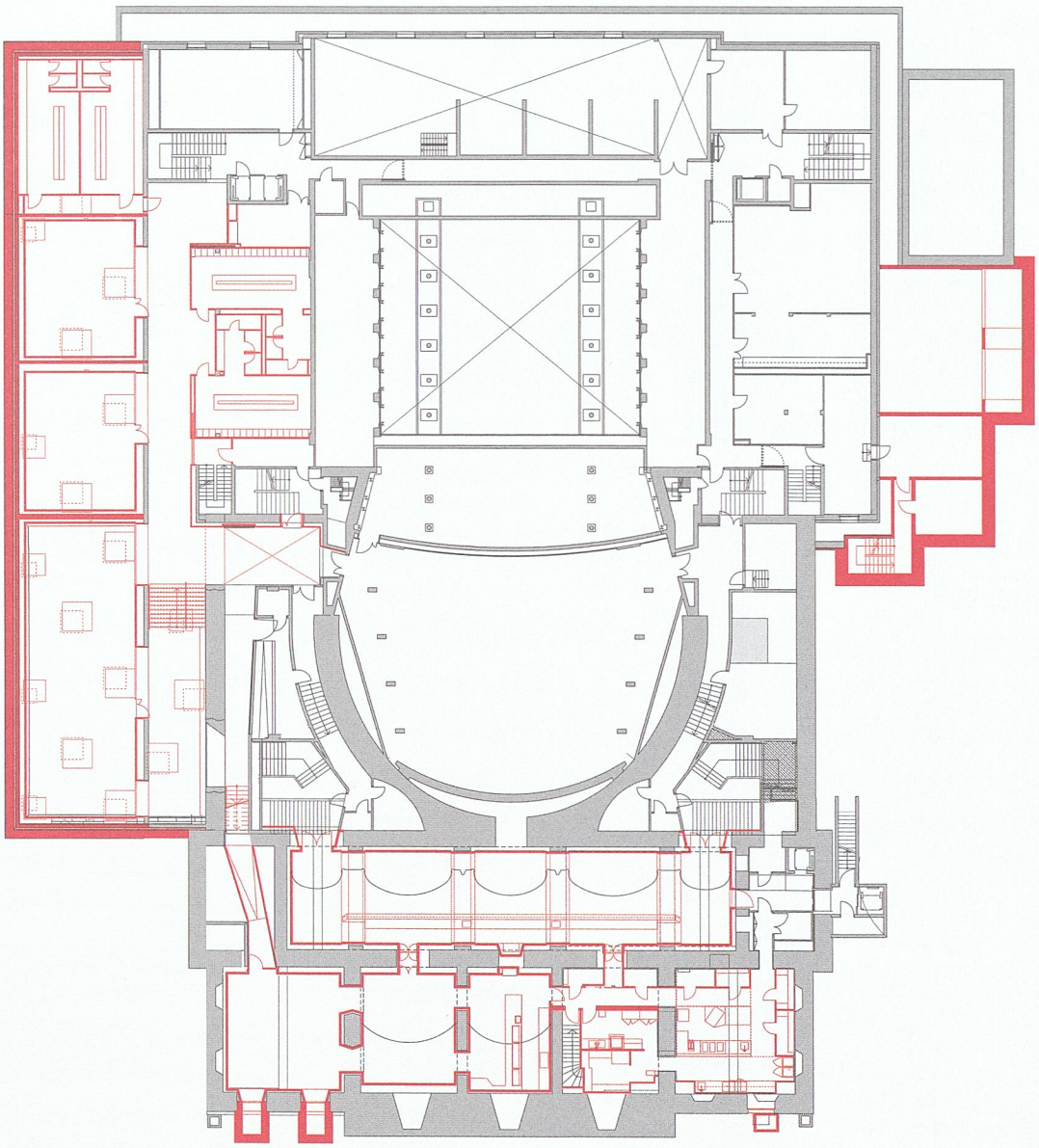


Coupe transversale





Niveau -1



Mandataires, entreprises et fournisseurs

Mandataires

Atelier March SA et Linea Architecture et Design Sàrl, architecte mandataire

Beric SA, direction de travaux *

Orqual SA, chargé de sécurité CFST *

B+S ingénieurs conseils SA, ingénieur civil

Srg engineering / Ingénieurs-Conseils Scherler SA, ingénieur électricité / ingénieur feu

Amstein+Walthert SA, ingénieur C.V. *

Buclin SA, ingénieur sanitaire

Christian Haller SA, géomètre *

Kahle Acoustics, acousticien *

Géotechnique Appliquée Dériaz SA (GADZ), géotechnicien

LeBird Sàrl, expert amiante *

Atelier Olivier Guyot, expert restauration

Olivier Fawer, expert pierre

Estia SA, thermicien *

Concepto (ex-Luminocité), concepteur lumière

Mecatis SA, ingénieur plate-forme

Michael Anastassiades Ltd, lustrerie

Base Design GVA, signalétique

Entreprises et fournisseurs

Orllati SA, démolition *

Amiante Exit Sàrl, désamiantage

Marti Construction SA, travaux spéciaux et terrassement

Terrabloc SA, travaux spéciaux de maçonnerie *

Alpha Édification SA, travaux spéciaux de maçonnerie *

Echami Échafaudages SA, échafaudages *

Implenia Suisse SA, maçonnerie et béton armé *

Berisha SA, charpente métallique et serrurerie *

Louis Genève SA, charpente

Aussenac Sàrl, réfection sculpture et façade

Consortium Leprat - Allegra - Lachat, pierre naturelle et artificielle *

André SA, fenêtres et portes extérieures *

Altitude Sécurité Sàrl, ligne de vie *

Consortium Cerutti - Schneider, ferblanterie

Jean-Michel Meyroux, ferblanterie d'ornement

Hygienis SA, anti-pigeons *

Consortium Couferap - Hanhart Toiture, couverture *

Etico SA, étanchéité

Jomos Protection Incendie SA, rideaux coupe-feu

Fire System SA, revêtement coupe-feu

Consortium Rhône-Electra - Savoy, installations électriques

Impact LD & Lumiverre SA, lustrerie salle de spectacles

Groupe E-Connect SA, tableau distribution

H2Light SA, spots Murano *

City Techniques (Music City Sàrl), lustrerie spécifique *

AB Prof. Light SA, lustres foyers

SO Systèmes SA, dispositif sécurité

Mino SA, installation chauffage

CGC Énergie SA, installation ventilation

Minerg-Appelsa SA, automatisme du bâtiment

Martin Sanitaires SA, installation sanitaire

Volkart Air Comprimé SA, réseau pneumatique

Ascenseurs Menétrey SA, ascenseur

Otis SA, ascenseur

AS Ascenseurs SA, ascenseur

BillNet Sàrl, nettoyage ascenseurs

Remarq SA, panneau chantier

Belloni SA, plâtrerie et faux-plafonds *

Record Autom. portes SA, porte coulissante

J. Bodenmann SA, menuiserie courante *

Duret SA, menuiserie portes intérieures *

Gilgen Door Systems SA, automatisation portes intérieures

Augsburger Serrurerie, systèmes de verrouillage

Delta Türsysteme AG, portes coupe-feu

Balzan & Immer SA, chapes *

L & F Sols SA, moquette

Mardeco SA, pierre artificielle et terrazzo *

Gatto SA, carrelage

CDV Plus Sàrl, parquets *

Menétrey Lausanne SA, revêtement de sols en bois

Consortium Radelet - Orth - Mazzoli, restauration espaces d'accueil

Mazzoli SA, plafond métallique

Association GTG (Sinopie - Belloni - Zem Rohner), restauration décors monumentaux des foyers

Groupe-Egli, peinture *

Stefanie Göckeritz, restauration tentures murales

Sirius Services Sàrl, nettoyage de chantier

Abarisk SA, installation sprinkler

Emch Ascenseurs SA, passe-plat

Ginox SA, cuisine professionnelle

D'Orlando SA, aménagements extérieurs

MFP SA, préfabriqués aménagements extérieurs

Incomef, plate-forme élévatrice

Maison V. Guimet Fils SA, nettoyage des canalisations *

* Entreprises ayant soutenu financièrement l'impression du présent ouvrage

Références bibliographiques

Ouvrages et études

ARNAULD Serge et al., *Le Grand Théâtre de Genève*, Genève, 1995

BLONDEL Louis, *Le développement urbain de Genève à travers les siècles*, Nyon, 1946

COURTIAU Catherine, *Grand Théâtre 3, place Neuve : Rapport historique réalisé sur mandat de la Conservation du patrimoine architectural*, Genève, 1999

COURTIAU Catherine, DURRUTHY COLAS BÉDAT Angela, *Grand-Théâtre 3, place Neuve : Conservation du patrimoine architectural*, Genève, 2013 (Partie 1 : Étude historique et architecturale : le Grand-Théâtre jusqu'en 1999 ; Partie 2 : Étude historique : le Grand-Théâtre entre 2000 et 2013)

DE CANDOLLE Roger, *Histoire du Théâtre de Genève : En commémoration des cent ans d'existence du Grand-Théâtre*, Genève, 1978

DELPHIN Émile, *Le Grand Théâtre de la Ville de Genève*, Genève, 1913

FONTAINE Gérard, *L'Opéra de Charles Garnier : Architecture et décor extérieur*, Paris, 2000

FONTAINE Gérard, *L'Opéra de Charles Garnier : Architecture et décor intérieur*, Paris, 2004

KUNZ-AUBERT Ulysse, *Spectacles d'autrefois (à Genève au XVIII^e siècle)*, Genève, 1925

MAILLEFER Noémie, *Les bustes du Grand-Théâtre : Identification des huit bustes sculptés sur les façades. Étude iconographique et comparative*, Genève, 2007

MICHEL Xavier, *Le théâtre interdit ? Les réglementations des spectacles à Genève entre Calvin et Rousseau*, Genève, 2015

Articles

EL-WAKIL Leïla, « Jacques-Élisée Goss : D'un petit au Grand Théâtre », in : *Revue du Vieux Genève*, 1992, p. 34-47

GIRARD-CHERPILLOD Ariane, « Le Théâtre des Bastions », in : *Revue du Vieux Genève*, 1992, p. 14-21

KHEDOUD Henri-Maxime, « Le Grand-Théâtre de Genève : Pour la magie du spectacle : le secret de ses entrailles », in : *Journal de la construction*, n° 8, 1998, p. 33-38

LAPAIRE Claude, « La sculpture à Genève au XIX^e siècle », in : *Genava* 27/1979, p. 101-121

« Le nouveau Théâtre de la ville de Genève : Construit par J. E. Goss, architecte à Genève », in : *Die Eisenbahn*, vol. XII n° 1, 03.01.1880

RIPOLL David, « Genève francophile : L'architecture de la ville dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », in : El-Wakil Leïla, Vaisse Pierre (dir.), *Genève-Lyon-Paris : Relations artistiques, réseaux, influences, voyages*, Genève, 2004, p. 107-114

RIPOLL David, « L'ère des bijoux : Genève et le duc de Brunswick », in : Bernardi Donatella (dir.), *Post Tenebras Luxe*, Genève, 2009, p. 45-62

RISCH G., « Das Grand Théâtre in Genf », in : *Schweizerische Bauzeitung*, vol. 81, 20/1963, p. 329-331

TOURVIEILLE DE LABROUHE Pierre, « La restauration des toitures du Grand Théâtre de Jacques-Élisée Goss », in : *Toitures et couvertures*, Genève, 2019, p. 64-69 (Patrimoine et architecture, cahier n° 24)

WINIGER-LABUDA Anastazja, « Le théâtre des Bastions (ou de Neuve), place de Neuve (démoli) », in : Brunier Isabelle (dir.), *Genève, espaces et édifices publics*, Berne, 2016, p. 265-273 (Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Genève, t. IV)

Rapports d'experts

FAWER Olivier, « État général des tailles du bâtiment du Grand-Théâtre de Genève », Lausanne, 13.09.2010

FIETTE Alexandre, « Petit foyer, parties textiles du décor : Éléments d'analyse et de recherche pour l'établissement d'un traitement », Genève, 07.08.2013

GUYOT Olivier, « Grand Théâtre de Genève : Rapport 01 pour établissement du cahier de charges », Romont, août 2014

GUYOT Olivier, « Grand Théâtre de Genève : Rapport 02 – Sondages picturaux dans le hall d'entrée », Romont, août 2014

Sites Internet

Archives en ligne du *Journal de Genève* : www.letempsarchives.ch

Grand Théâtre de Genève : www.gtg.ch

Nutcracker : nutcrackerballetcouture.wordpress.com > Grand Théâtre de Genève

René & Peter van der Krogt : statues.vanderkrogt.net > Genève > Place de Neuve 3, Statues et bustes au Grand Théâtre

Arrêté de classement

République et Canton de Genève, Arrêté statuant sur la demande de classement du bâtiment n° 1324 (Grand Théâtre de Genève), 24.08.2016, MS-c275

Crédits iconographiques

Toutes les photographies du chantier 2016-2019 sont de Nicole Zermatten, Direction du Département des constructions et de l'aménagement de la Ville de Genève.

Crédits des autres illustrations :

P. 13
Bibliothèque de Genève, 2014.086 P 01, *Genève, place de Neuve : Théâtre des Bastions*, Auguste Louis Garcin, avant 1880

P. 14
Bibliothèque de Genève, Phot20P Pl Ne 09 a, *Genève, place de Neuve : Musée Rath et Théâtre des Bastions*, Auguste Louis Garcin, avant 1880

P. 15
CH AVG, 2005.V3, Neuve 3, Cartable 34, MG 8591, *Projet Silvestre : Façade*, non signé, non daté, photographie : Jean-Marie Bolay

P. 16
Bibliothèque nationale de France, École nationale des ponts et chaussées, ark:/12148/btv1b1200103q, *Opéra de Paris : bâtiments civils*, Charles Marville, 1876

P. 17
CH AVG, 2005.V3, Neuve 3, Cartable 52, MG 8904, *Parallèle de plans des principaux théâtres de l'Europe, établi sous la direction de J. E. Goss*, non daté, photographie : Jean-Marie Bolay

P. 18
En h. : CH AVG, 2005.V3, Neuve 3, Cartable 56, MG 8815, *Théâtre de Genève : sommiers au-dessus de la salle*, J. E. Goss architecte, 27 mars 1875, détail, photographie : Jean-Marie Bolay

À g. : CH AVG, 2005.V3, Neuve 3, Cartable 58, MG 8836, *Théâtre de Genève : ascenseur hydraulique à plateau*, Bon & Lustremant, non daté, photographie : Jean-Marie Bolay

En b. : Bibliothèque de Genève, FBB P GE 04-03 01, *Genève, place de Neuve*, Atelier Boissonnas, non daté

P. 19
En h. : Bibliothèque de Genève, *Le Nouveau Théâtre de Genève en construction*, cliché Pricam, non daté

À g. en b. : CH AVG, 2005.V3, Neuve 3, Cartable 11, MG 9330, *Nouveau Théâtre de Genève : schéma du système de chauffage et de ventilation de la salle*, non signé, non daté, photographie : Jean-Marie Bolay

À dr. en b. : CH AVG, 2005.V3, Neuve 3, Cartable 63, MG 9000, *Théâtre de Genève : chauffage et ventilation*, Bruxelles, 10 août 1877, détail, photographie : Jean-Marie Bolay

P. 20
À g. : Bibliothèque de Genève, vg n18x24 05362, *Machine à vapeur pour les effets de scène*, Frank Henri Jullien, septembre 1912

À dr. : Théâtre de Genève : coupe par l'axe de la salle, J. E. Goss architecte, non daté, tiré de : COURTIAU Catherine, DURRUTHY COLAS BÉDAT Angela, *Grand-Théâtre 3, place Neuve : Conservation du patrimoine architectura*l, Genève, 2013, p. 14

P. 21
Documentation photographique de la Ville de Genève, Boissonnas, non daté

P. 22
À g. en h. : CH AVG, 2005.V3, Neuve 3, Cartable non numéroté, MG 9984, *La conception des œuvres musicales*, non signé, non daté, photographie : Jean-Marie Bolay

À g. au m. : CH AVG, 2005.V3, Neuve 3, Cartable 01, MG 9173, *Théâtre de Genève : masques pour clefs des baies du rez-de-chaussée, N^os^ 9 & 10*, non signé, non daté, photographie : Jean-Marie Bolay

À g. en b. : CH AVG, 2005.V3, Neuve 3, Cartable 07, MG 9482, sans titre, non signé, non daté, photographie : Jean-Marie Bolay

À dr. : Bibliothèque de Genève, VG N18x24 04223, *Genève, place de Neuve : Grand Théâtre (salle)*, Frank Henri Jullien, 04.10.1912

P. 23
Bibliothèque de Genève, VG P 2790, *Genève, place de Neuve : le Grand Théâtre en feu*, auteur inconnu, 01.05.1951

P. 24
Bibliothèque de Genève, Phot49P Incendie 1951 04, *Genève, boulevard du Théâtre : incendie du Grand Théâtre*, Maurice Wassermann, 01.05.1951

P. 25
Bibliothèque de Genève, vg p 4121, *Genève : Grand Théâtre en reconstruction*, Guido Schmocker, non daté

P. 26
À g. en h. : Documentation photographique de la Ville de Genève, 2841, *Grand Théâtre : sculpture*, J. P. Vautier, 09.07.1959

À dr. en h. : Documentation photographique de la Ville de Genève, 2366, *Grand Théâtre : fosse du monte-charge, plancher – 6,40*, J. P. Vautier, 15.09.1958

En b. : Documentation photographique de la Ville de Genève, 3637, *Grand Théâtre : pose des fermes*, Georges Néri, 30.01.1961

P. 27
Documentation photographique de la Ville de Genève, 29 9 8, *Grand Théâtre : gros œuvre de la tour de scène terminé*, auteur inconnu, 13.12.1959

P. 28
Documentation photographique de la Ville de Genève, 4750, *Grand Théâtre : plafond et rideau de scène*, Halter, 06.03.1963

P. 29
À g. en h. : Documentation photographique de la Ville de Genève, *Grand Théâtre : pose du placage en bois de palissandre*, Georges Néri, 15.10.1962

À dr. en h.: Archives du Grand Théâtre de Genève / Nathalie Darbellay

À dr. au m. : Archives du Grand Théâtre de Genève / Frédéric Arlaud (Électromécanique), *Vue du gril ; au fond, les « ponctuels » (treuils fixes à câbles mobiles) ; en haut, les rails permettant le déplacement des poutres supportant les poulies ; au sol, le caillebotis à travers lequel passent les câbles des ponctuels*

À dr. en b. : Archives du Grand Théâtre de Genève / Frédéric Arlaud (Électromécanique), *Vérins hydrauliques des ponts de scène*

P. 56
À g. en h. : Bibliothèque de Genève, vg n18x24 05343, *Genève, place de Neuve : Grand Théâtre, salle des pas perdus et guichets*, Frank Henri Jullien, 28.09.1912

À g. au m. : Archives du Grand Théâtre de Genève / Nathalie Darbellay

P. 76
À g. en h. : Bibliothèque de Genève, FH Jullien N18x24 73882, *Genève, place de Neuve : Grand Théâtre (intérieur)*, Frank Henri Jullien, non daté

À g. en b. : Documentation photographique de la Ville de Genève, 45301, *Grand Théâtre : avant-foyer*, non daté

P. 134-137
Plans : Atelier March SA et Linea Architecture et Design Sàrl

Remerciements

Que soient chaleureusement remerciés, pour leur participation à la réalisation de cet ouvrage...

... les professionnels sollicités dans le cadre d'entretiens

M. Olivier Fawer (Atelier Lithos), expert pierre

M. Olivier Guyot (Atelier Olivier Guyot), expert restauration intérieure

M. Alexandre Fiette, expert revêtements textiles

MM. François Dulon (Atelier March SA) et Danilo Ceccarini (Linea Architecture et Design Sàrl), architectes

M. Joachim Bourgeois (B+S ingénieurs conseils SA), ingénieur civil

M. Yannick Barthet (Amstein+Walthert SA), ingénieur CVC

M. Alain Besse (Sinopie Sàrl), conservateur-restaurateur, pilote consortium 1er étage

M. Thierry Radelet (Laboratorio di restauro e analisi Thierry Radelet), conservateur-restaurateur, pilote consortium 2e étage

M. Thomas Orth (Orth & Fils Sàrl), peintre-décorateur

Mme Stefanie Göckeritz (Atelier für Textilkonservierung und -restaurierung), restauratrice textile

M. Florian Cathrein (Couferap SA), couvreur, consortium Couferap – Hanhart Toiture

M. Jean-Michel Meyroux, ferblantier ornemaniste

... les collaborateurs du Département des constructions et de l'aménagement (DCA) de la Ville de Genève

Direction du patrimoine bâti (DPBA)
M. Philippe Meylan, directeur
Mme Christine Feiss, architecte, cheffe de projet

Unité Conservation du patrimoine architectural
M. Pierre Tourvieille de Labrouhe, conseiller en conservation
M. David Ripoll, adjoint scientifique

Service de l'énergie (ENE)
Mme Valérie Cerda, cheffe de service
M. Jean-Marc Santines, adjoint de direction
M. Gennaro Miele, ingénieur électricien

... les collaborateurs des archives consultées

Archives de la Ville de Genève
M. Didier Grange, archiviste
M. Jacques Davier, collaborateur scientifique

Documentation photographique de la Ville de Genève
Mme Anissa Mayer, documentaliste image

Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève
Mme Sarah Chapalay, documentaliste

Archives du Grand Théâtre de Genève
Mme Anne Zendali Dimopoulos, archiviste

Archives d'État de Genève
Mme Véronique Probst Noir, archiviste

Archives cantonales vaudoises
M. Raphaël Berthoud, archiviste

... ainsi que

Mme Catherine Courtiau, historienne de l'art et de l'architecture ; M. Christian Bischoff, architecte ; M. Yvan Delemontey (TSAM/EPFL), architecte.

La Ville de Genève remercie également les experts, mandataires et entreprises qui ont participé au chantier pour leur implication, ainsi que les collaborateurs du Grand Théâtre pour leur patience durant ces trois années de travaux.

L'initiative du présent ouvrage revient à M. Rémy Pagani, conseiller administratif en charge du Département des constructions et de l'aménagement (DCA), qui a souhaité faire connaître à un large public les multiples facettes de ce chantier patrimonial hors norme.

Avec le soutien des Services Industriels de Genève

Les coulisses d'un chantier

Rénovation partielle et extension du Grand Théâtre de Genève 2016–2019

Érigé entre 1874 et 1879, partiellement détruit par les flammes en 1951, puis reconstruit et rénové entre 1958 et 1962, le Grand Théâtre de Genève a fait l'objet, entre 2016 et 2019, d'importants travaux de restauration, de modernisation et d'agrandissement.

Pendant trois ans, plus de 200 personnes – architectes, ingénieurs, restaurateurs d'art, décorateurs, artisans et ouvriers – ont œuvré pour redonner aux façades et salles historiques leur éclat d'origine et doter l'édifice des nouveaux locaux nécessaires à son bon fonctionnement.

Pour découvrir les multiples enjeux de ce chantier hors du commun, le présent ouvrage propose une visite richement illustrée à travers le bâtiment – un parcours dans l'espace pour voyager dans le temps, en quelque sorte.

UNI-GE LETTR
1072262846

9 782839 929158